CURENTE ESTETICE CONTEMPORANE



Coperta colectiei Sergiu Georgescu

CURENTE ESTETICE CONTEMPORANE

MARCEL PETRISOR

Bucureşti, 1972
Editura UNIVERS

ESTETICA AZI V

Pusă de la început sub egida autoritară a lui Aristot şi I. Kant, estetica a ajuns, după atâtea veacuri de existenţă, la o mare răscruce. Unii dintre teoreticienii secolului nostru o contestă total ca disciplină filosofica, iar alţii numai sub formele ei tradiţionale. Pentru acest motiv, într-o prezentare a curentelor estetice contemporane ca aceea pe care am intenţionat-o, am socotit că cel mai important fapt este de a-i oferi cititorului mai întâi o perspectivă cât mai largă asupra diverselor concepţii estetice discutate astăzi şi apoi analiza lor critică.

Acest incurs va fi însă practic imposibil dacă nu vom porni de la înscrierea esteticii într-un context istoric. Dez- voltându-se pe căi proprii, precizându-şi şi delimitmdu-şi obiectul, fiecare estetică se naşte şi moare o dată cu sistemul de gândire care a generat-o, căci n-a existat niciun mare gânditor care în desfăşurarea filosofiei sale să nu fi abordat şi problema frumosului, după cum de altfel n-a existat niciun mare estetician care, chiar dacă n-a avut un sistem propriu de gândire, să nu fi aderat sau să nu-şi fi însuşit principiile vreunuia

din cele existente.

Din multitudinea curentelor şi orientărilor estetice vehiculate astăzi, legate de nume proeminente ale unor esteticieni notorii, dar şi de numele unei sumedenii de teoreticieni mai puţin afirmaţi, ne-am oprit mai insistent doar la cinci curente estetice din veacul nostru, considerate drept cele mai importante. Pe acestea am încercat să le explicăm mai întâi, pentru ca apoi, raportându-le la sistemele filosofice generative, să arătăm de unde provin, cum apar, cum se degajează din sistemul respectiv de gândire şi cum se aplică la fenomenul artistic contemporan, urmând, în expunere, firul cronologic al existenţei lor.

Realitatea istorică a secolului al XX-lea, complexitatea fenomenelor, dinamica societăţii moderne fac aşadar ca tabloul actual al esteticii contemporane să înscrie neapărat, alături de curente estetice generate de marxism, şi o serie de alte curente nemarxiiste pe care le abordăm cu scopul de a pătrunde cât mai adânc şi în această gândire estetica care vizeaza alte coordonate, dezvăluie tainele unei lumi în care necunoscutul creşte în aceeaşi măsură în care se lărgeşte şi sfera cunoaşterii.

Stabilind geneza câtorva principii estetice fundamentale contemporane, precum şi modul în care ele se degajă din sistemele filosofice respective, vom căuta apoi ca în cursul discuţiei să facem şi toate observaţiile şi delimitările pe care ni le impune subiectivitatea lor, arătându-le limitele, locul în evoluţia esteticii ca disciplină filosofică, şi în ce măsură gândirea acestor teoreticieni poate fi preluată şi valorificată de o estetică cu ral funcţional.

Husserl, Heidegger şi Lukâcs – şi prin acesta din urmă, indirect, Hegel – au ocupat mai mult câmpul atenţiei noastre, pentru că aceştia au fost gânditorii care au generat cele mai mari curente estetice contemporane. Dacă însă nici Husserl şi nici Heidegger nu şi-au

încununat filosofia cu câte o estetică aparte, cuim au făiout Hartmann, de pildă, sau Hegel, aceasta nu înseamnă că ei au dat o mai mică atenţie problemei. Dimpotrivă, atât în opera unuia cât şi a celuilalt, problema esteticului este o problemă fundamentală cu implicaţii ontologice, în sistemul fiecăruia ea fiind prinsă în complicata reţea de gânduri din care am încercat s-o desprindem, stabilindu-i principiile şi metodologia.

Intrind în sfera esteticii miarxiiste, care infirmă gratuitatea frumosului şi ridică pe prim plan interferenţa dintre etic şi estetic, vom discuta importantul aport pe care esteticianul Georg Lukâcs îl aduce în fundamentarea esteticii moderne.

Dar şi în cazul lui Georg Lukâcs se cuvine să formulăm delimitările necesare. Ca gânditor, el este hegelian, şi specificul esteticii sale – interpretarea dialectică a fenomenelor – este acelaşi cu al maestrului său. în plus, Lukâcs se călăuzeşte după concepţia marxistă privind "suportul material al frumosului. Pentru acest motiv de altfel, într-o concepţie materialist-dialectică despre lume şi viaţă, estetica

lui Lukâcs apare ca fiind cea mai de seamă dintre esteti- cile de acest gen, din aceleaşi principii trăgându-se apoi şi A. Gramsci, L. Goldmann, Tudor Pavlov şi A. Moranski, cu alte cuvinte întreaga pleiadă de gânditori şi esteticieni marxişti contemporani.

în limitele acestor mari tentative distincte, estetica secolului al XX-laa ne oferă însă şi exemplul unor punţi de legătură, anume creiate pancă pentru a reduce diversitatea multiplelor perspective. Astfel, N. Hartmann prin estetica sa, şi J.—P. Sartre, prin *Vlmagmaire* şi *Qu’est-ce la Uttera- ture,* încearcă să unească într-o singură viziune, cel puţin în acest domeniu, existenţialismul cu fenomenologia, iar M. Bemse pe

aceasta din urmă, într-un fel, cu matematica. De asemenea am căutat să distingem în oţperele lor şi mai ales la Sartre, influenţa pe caire dialectica, mai mult sau mai puţin bine înţeleasă de aceşti filosofi, a exercitat-o asupra lor – aceasta constituind, pentru noi, o latură interesantă a gjânidirii lor. Cel mai important însă şi cd mai înrudit cu o concepţie funcţional estetică, dintre toate aceste curente, ni s-a părut a fi fenomenologia.

Din aceste trei mari curente, fenomenologia, existenţialismul şi materialismul dialectic, se trag aproape toţi esteticienii contemporani.

Max Benise, A. Moles, H. Erank, creatori ai esteticii informaţionale, Rol and Rarthes, Hugo Friedrich, semiologi sau susţinători ai analizelor structurale făcute pe baze estetice, şi avangardiştii Umberto Ecjfco, Chriistiian Metz şi Ţvetan Todorov, toţi pot fi consideraţi cu deplină certitudine ca descinzând din curentele mai sus amintite. De aceştia din urmă însă ne-am ocupat mai puţin pentru că, după cum am spus, în studiul nostru am urmărit atât probleme de istoria esteticii, cât şi stabilirea unor filiaţii şi principii supra- ordtonatoare în acest vast domeniu.

Trebuie să ne referim în discuţia noastră şi la M. Heidegger, pentru că dintre toţi gânditorii contemporani în viaţă, el pare a fi cel mai obsedat de destinele artei, şi nu este întâmplător, dacă ne referim la ce şi cum gândeşte el, că arta în filosofia lui are cel mai mare rol în descope

rirea mult ascunselor esenţe spre care din totdeauna a ţintit şi ţinteşte spiritul uman.

în ceea ce priveşte estetica intuiţionistă croceană şi este- ticile neokantiene de tipul celor prezentate de J. Volkelt, T. Lipps, M. Dessoir, ele pot fi tratate nu atât în

sine, cât în corelaţie cu cele apărute ca o reacţie împotriva lor, unele, în concepţia noastră, fiind jaloanele în funcţie de care s-au constituit celelalte.

Socotim apoi că este necesară constituirea unei viziuni valorice de ansamblu asupra celor mai importante curente estetice contemporane, nu atât pentru că estetica s-ar afla acum într-un impas, ci pentru că între sistemele filosofice generative, ea îndeplineşte totuşi funcţia de punte de legătură. Desigur însă, estetica nu e o garanţie a sudurii acestora – deşi estetic privind lucrurile, şi mai ales gândindu-le astfel, mare parte din unâit şi neînţelegerile oamenilor ar fi mai uşor de înlăturat — dar ca încercare totuşi e singura care se străduie să refacă, în acest domeniu al frumosului, unitatea dialectică a lumii.

SIMBOLUL ESTETICII MODERNE

în afirmaţia hegeliană că timpul marei arte a trecut o dată cu grecii – idee /cu care Hegel operează în *Prelegerile* sale de estetică, explicând disoluţia formelor clasice din artă –, se ascunde de fapt ideea unei metamorfoze cu un infinit grad de *deschidere.* Gânditorul german pune disoluţia artei greceşti pe seama dispariţiei zeilor (concepte cheie de altfel nu numai pentru înţelegerea mitologiei, ci şi a artei provenite dim ea). Cu toată *imortalitatea* lor însă, aceşti zei purtau în sinea lor germenii unei descompuneri care se declanşa numai la perceperea vinei. De altfel, moartea zeului Pan nu s-a produs decât în urma constatării nemăsuratei sale vini; o vină atât de groaznică încât, îmtrecând limitele imaginaţiei, i-a adus nefericitului culpabil cea mai teribilă pedeapsă : aceea de a fi ucis şi raâncat de ceilalţi zei. Nu se spune însă în mitologie care anume a fost vina lui, atâta doar că inimaginabila fiind, fireşte şi pedeapsa a fost pe aceeaşi măsură şi aproape de neconceput. Dar dacă zeii s-au răzbunat pe Pan pentru introducerea

inimaginabilei vini în lumea lor, pulverdzându-I, nici *părţile* nefericitului zeu, digerate, n-au produs un mai mic efect în *firea* celorlalţi confraţi şi-n *conştiinţa* muritorilor. Pe cei dintâi i-au descompus, prelungind astfel damnarea la care singuri s-au sortit, iar pe ceilalţi i-au eliberat de tirania unor forme care proliferează uluitor, pierzându-şi încetul cu încetul caracterul de *criterii.* Vina lui Pan este aceea de a se fi prea *liimicizat,* coborându-se printre muritori la nivelul unei vieţi în care singura noimă devenise cea a bunului plac dacă nu chiar a desfrâului.

înţelegând primejdia disoluţiei, zeii au reacţionat, profilactic, atât de radical, încât preluând asupra lor consecinţele degradării, nu şi-au dat seama că vor ajunge în situaţia ca ei înşişi să perpetueze tocmai ceea ce anterior osândiseră.

Mitul antic, la care se opreşte Hegel pentru a explica un fenomen atât de interesant ca *moartea* artei clasice, în

chide în el semnificaţiile unui fapt de o adâncă importanţă istorică : necesitatea criteriului. Devenirea este cel mai important proces al fiinţei în dialectica vieţii, dlar ea nu se face totuşi decât între doi termeni, antipozi fundamentali ai existenţei, imuabili, între care apoi, spre *ordonare,* deci spre buna decurgere a însuşi mersului devenirii, se insera şi cdelalte categorii, dirijând procesul din aproape în aproape.

ESTETICA INTERPRETAŢIONALISTĂ A LUI GEORG LUKÂCS

împărţite în două mari categorii, potrivit bineînţeles unor criterii formale, esteticile contemporane pot fi ori interpretative, ori, pur şi simplu, estetici bazate

numai pe constatarea faptelor.

Ca şi estetica lui Hegel, cea a lui Lukâcs, bazându-se pe acelaşi mare sistem de gândire dialectică, intră în categoria esteticilor interpretative. Ceea ce se poate observa în general cu privire la ea este fundamentarea ei marxistă. Mai exact, pornind de la sistemul şi dialectica hegeliană, Lukâcs dă fenomenului artistic o interpretare consecventă cu *Welt- anschauung-til* său. Conceptul de artă, importantul nucleu al oricărei estetici, este luat şi teoretizat de el cu mijloace dialectice. Orientat în sens hegelian, G. Lukâcs publică mai întâi în 1920 teoria sa despre roman *(Die Theorie des Ro- mans),* în care se ocupă mai mult ca istoric literar de teoria formei şi a conţinutului epic, după care în 1923 apare *Istoria şi conştiinţa de clasă (Geschichte und Klassenbewusst-sein),* o lucrare-eseu despre mari figuri şi opere literare, unde se vorbeşte despre funcţia comunicativă a operei de artă. Preocupările de estetică pură încep propriu-zis cu *Introducerea în Estetica lui Hegel* şi cu *Consideraţii despre estetic* din 1954, ca să se definească într-adevăr ca o estetică marxistă în *Specificul esteticului (Die Eigenart des Ăsthe- tiscben).*

Specificul acestei estetici, cum am mai spus, îl constituie baza sa materialistă şi interpretarea dialectică. Pentru Lukâcs, purtătorul calităţilor estetice este întotdeauna substratul material, şi nu conştiinţa, ca la Husserl, de pildă, sau existenţa, concepută într-un mod heideggerian. Esteticul este privit de el ca evoluând într-o perspectivă pur dialectică, adică trecând prin cunoscutele faze ale devenirii hegeliene, teză, antiteză şi sinteză. Prin aceasta, dependenţa esteticii tukâcsiste de cea hegeliană devine un fapt evident, cu spe

cificarea doar că la Hegel şi materia şi frumosul

sunt produse ale spiritului absolut, în timp ce la Lukâcs, primatul materiei, considerată însă ca substrat empiric şi ca o categorie, este indiscutabil. Apropierea şi dependenţa esteticii lukâiosiste de cea hegeliană mai rezidă şi în faptiul că ambele trebuie socotite, şi de altfel aşa şi sunt, nu ca un sistem metodic de cercetare a esteticului, ci ca un sistem interpretativ.

Estetica lui Lukâcs vizează nu atât obiectul estetic, ci posibilităţile de comunicare şi de cunoaştere ale acestei categorii. Recunoscând primatul materiei în determinarea frumosului, îşi raportează cercetarea la marea viziune dialectică a producerii şi comunicării fenomenului estetic şi la concepţia modernă estetică, în care numericul şi statisticul îşi spun cuvântul cu aceeaşi eficienţă ca şi în microfizică.

Trecând la interpretarea de fond a esteticii lui Lukâcs* observăm că pentru el principiul reflectării realităţii implică nu numai procesul care vizează o situaţie fizică a datelor, ci şi conştiinţa socială şi istorică a omului. Forma abstractă a reflectării estetice, aşa cum se prezintă ea în ritm, în simetrie şi în proporţii, nu este unul şi acelaşi lucru cu imitarea în sens concret a frumosului natural.

Cel mai activ principiu însă în apariţia fenomenului estetic este desprinderea sa, prin reflecţie, de pe fondul cotidian al vieţii. Acest act al reflectării estetice este cel mai evocativ, mai eficient, mai cauzal, mai determinativ şi mai puternic act al spiritului uman, sau, mai exact, al raţiunii.

Important la Lukâcs este faptul că orice implicat intui- ţionist, inexplicit şi în afara raţionalului, este exclus din categoria esteticului. Esteticul este o categorie pur raţională provenind din reflexivitatea conştiinţei.

O dată însă constituit frumosul prin acest act, el capătă o autonomie, o statornicie şi o obiectivitate

deosebite în raport cu restul lumii obiectuale. în sinea lui, esteticul văzut de Lukâcs comportă însă şi subiectivitate, ca act de conştiinţă a subiectului care observă şi creează, dar şi obiectivitate, în sensul că întotdeauna există o bază materială de la care porneşte actul reflexiv al subiectului.

Procesul reflectării estetice se mai caracterizează prin aceea că în fiecare act estetic configurativ se observă tendinţa de tipizare a omului, întrucât, spune Lukâcs, orice proiect estetic poartă în sine amprenta modelului şi acţiunii umane. Totuşi, sfera esteticului şi a obiectului lui îşi au şi ele o nondeterminabilitate esenţială a lor. Interpretativă fiind, estetica lui Lukâcs se ocupă de frumos ca act constituit, şi mai puţin de o esenţă în sine a frumosului. De altfel era şi firesc să fie aşa, întrucât esteticul este pentru Lukâcs un act, şi nu ceva existent doar în sine, desprins de orice realitate.

Pentru Hegel, singură fiinţa pură era în starea de a nu avea nevoie de determinaţii. Or, la Lukâcs iată că şi esteticului — care în fond este o categorie de conştiinţă, provenită din reflexivitatea materiei în ea, adică în această conştiinţă, şi deci supusă determinării, de vreme ce, conform viziunii dialectice, tot ce intră în sfera existenţei cade sub incidenţa determinării – i se conferă dreptul la nondeter- minare ; aceaista însemmând că şi esteticul ar putea să aibă o fiinţă a sa proprie care să includă non determinarea.

La Lukâcs se mai observă şi faptul că sfera esteticului îşi are şi ea un „pluralism" al ei, în funcţie de multiplicitatea posibilităţilor configuraţiei sale, în funcţie deci de pluralitatea aspectuală a modului de a configura. De fapt, aici intervine factorul nondeterminant, întrucât chiar la nivelul reflecţiei, frumosul găseşte multiple

posibilităţi de configurare (care exclud orice determinare, sau care cel mult acceptă doar pe cea a configurării structurale a conştiinţei subiectului).

In ceea ce priveşte funcţia sau funcţiile esteticului, cel mai interesant şi important lucru la Lukâcs este acela că esteticul sau arta în general au la el tocmai funcţia opusă pe care o are, la Marx, marfa.

Dacă în viziunea economică din *Capitalul,* Marx remarca fetişismul ca pe o categorie sub incidenţa căreia cade şi marfa — aceasta însă numai formal, deoarece, pentru cunoscătorul legilor producţiei capitaliste, acest miracol nu există –, Lukâcs conferă funcţia de defetişizare a obiecte

lor nu cunoaşterii, ci artei în generai. Aiceaista îinsă nu contrazice c« nimic teoria formării esteticului, ci dimpotrivă, îl leagă şi mai mult de conştiinţa de care depinde la fd ca şi cunoaşterea. în fond, fiind un atare act, el şi constituie obiectul frumos, dar şi neagă orice falsă înţelegere care I-ar socoti altceva decât un act raţional.

Tema corespondenţei sau armonizării conţinutului frumosului cu forma, concepută tot dialectic, prezintă de asemeni câteva aspecte semnificative în viziunea estetică a lui Lukâcs.

Obiectul real, care poate prezenta caracteristicile unui frumos natural, la nivelul conştiinţei, în cadrul procesului de reflectare, se poate transforma în obiect mental, pe care însă tot conştiinţa îl înnobilează, transformându-1 în obiect, de data aceasta, estetic, prin cunoscutele procese de formare a conceptului, la care se mai adaugă particularităţile frumosului natural (ritm, proporţii, armonie), reflectate însă şi ele tot la acelaşi nivel sub formă de categorii. Deci, conţinutul material

purtător al frumosului, transformat la nivelul conştiinţei în concept, se va armoniza cu categoriile constitutive, reflectate şi ele tot într-o formă a conştiinţei.

Cu alte cuvinte, armonizarea fiind formă, ea este un proces pur intelectual care se petrece şi în creatorul de frumos şi în spectatorul căruia îi este adresat obiectul estetic.

Vom avea astfel, în concepţia lui Lukâcs, următoarele categorii: un frumos natural necreat, un frumos artistic, obiectivat în realitate sub forma creaţiei artistice, produs şi el al reflecţiei frumosului natural (armonie, proporţie, ritm — deci elemente structurale) la nivelul conştiinţei, unde, asupra tuturor componentelor structurale enunţate în paranteză, acţionează structurile proprii ale conştiinţei subiectului creator sau mai bine zis ale artistului, urmând ca în procesul de receptare a frumosului de către spectator să se mai adauge încă o reflecţie, adică aceea specifică conştiinţei acestuia. Şi iată că astfel se mai adaugă încă o categorie estetică, cea a frumosului reflectat în conştiinţa criticului sau a spectatorului, alături de celelalte două care existau deja ca fapte teoretizate în viziunea lui Lukâcs. Această

meta-categorie a frumosului existent în conştiinţa criticului este noutatea care survine în estetica sa, într-un mod poate neprevăzut dar deductibil totuşi, de vreme ce sistemul ne obligă la această continuare a raţionamentului.

Toate aceste particularităţi şi categorii ale esteticii lui Lukâcs pledează în favoarea concepţiei sale interpretaţiona- liste, care implică însă prin factorul artist şi factorul critic o dublă infinitate de interpretări. Acesta însă nu este un risc, ci o amplificare de

perspectivă, prin implicarea celor doi factori, artistul şi criticul sau spectatorul, la nivelul cărora se produce reflecţia frumosului natural, o dată în conştiinţa creatorului şi de două ori în cea a criticului sau a spectatorului. Spunem de două ori pentru critic, deoarece el va reflecta şi asupra frumosului natural şi asupra frumosului artistic produs la nivelul conştiinţei artistului.

Cu această dublă perspectivă, posibilitatea interpretativă pentru critic se amplifică enorm. Posibilităţile de reflectare a aceluiaşi frumos natural în mintea şi sufletul artiştilor fiind infinite, infinite vor deveni şi reflecţiile critice îndreptate asupra noului gen creat.

Caracteristicile sau particularităţile esteticului pentru Lukâcs se încadrează în două tipuri de sisteme. în sistemul I intră aşa-zisele reflexe estetice pavloviene – stabilite de Pavlov dar interpretate ca estetice de Lorenz şi Arnold Gehilm – constituind factorul „evocativ", adică tocmai trăsăturile specifice ale frumosului natural care determină reflecţia la nivelul conştiinţei, iar în sistemul II, factorii constitutivii ai limbajului, expresie şi el a reflexivităţii pe care o produce lumea reală în conştiinţă.

Prin introducerea acestor factori de limbaj, schema generală interpretaţionalistă a sistemului său estetic se amplifică şi se îmbogăţeşte, mai ales în ceea ce priveşte teoria comunicării, pentru că, prin aceasta, concepţia estetică poate fi privită şi ca o semiotică, simplă pentru artist şi dublă pentru criticul de artă, care poate să interfereze cele două sisteme.

Necesitatea adecvării fondului cu forma, adică a obiectului real cu forma sa reflectată din conştiinţă, şi a acestui

obiect din conştiinţă, existând abstract, cu forma sa materială, care devine expresia în materie a obiectului reflectat din conştiinţă, constituie nota comună care face ca atât estetica hegeliană cât şi cea a lui Lukâcs să nu poată fi concepute decât într-o indisolubilă legătură de continuitate, lui Lukâcs revenindu-i modernizarea şi aplicarea interpretării dialectice la o lume care s-a complicat doar ca semne, şi a cărei materialitate contează pentru Lukâcs tot atât cât conta pentru Hegel lumea ideii sau a spiritului pur. Ea nu este o estetică finită, întrucât, statistic vorbind, limita interpretaţionalismului creşte paralel cu amplificarea cantitativă a obiectelor create şi, deci, numeric vorbind, vor mai exista tot atâtea aspecte ale frumosului care trebuie considerate câte ipostaze obiectuale ale creaţiei omeneşti vom avea.

Prin aceasta însă, estetica lui Lukâcs reprezintă mai puţin o teorie ştiinţifică integrală a frumosului cât un sistem filosofic, care, deşi hegelian în fond, şi mai puţin metodic, este totuşi bazar pe o intuiţie a posibilităţilor formale de care Hegel s-a ocupat foarte puţin.

Devenită astfel sistem de comprehensiune a universului spiritual, estetica sa va tinde prin urmare să reflecte lumea obiectivă în raport de conformitate cu aspiraţiile fundamentale ale omului. în lumina acestui *Weltanschauung* estetic^ realismul artistic va trebui să defetişizeze existenţa în toată complexitatea ei, întemeindu-se pe o comprehensiune organică şi totală a realităţii. Dar această defetişizare nu este altceva decât încercarea de a clarifica în lumina unui raţionalism dialectic însuşi procesul de creaţie a lumii reale, proces pe care scriitorul – nemulţumit de starea în care se află el în lume, de acea *Geworfenbeit* în care se trezeşte fără voia lui – încearcă să-i *refacă* potrivit vederilor sale. Şi astfel, creaţia artistică va fi un fel de geneză a frumosului şi fenomenologie a spiritului uman.

Este interesant de observat şi la Lukâcs antinomia care se creează între ştiinţa dezantropomorfizantă a realităţii şi arta care o antropomorfizează. Ambele activităţi sunt caracteristice tendinţei omului de a cunoaşte, dar acelaşi om, după ce a defetişizat universul prin ştiinţă, are nevoie de refeti-

şizarea lui prin artă, în tipare de data aceasta antropo- morfizante.

Acest cotidian *(Alltaglichkeit),* la care se referă Lukâcs mereu în estetica lui, nu este aşadar altceva decât rezultatul unei duble imposibilităţi, aceea de a accepta lumea aşa cum se prezintă ea spiritului înainte de analiză şi aceea de a o recepta în formele rezultate după analiză. Acest proces de nonacceptare iniţială sau ulterioară se vădeşte încă din perioada primitivismului magic, în care Lukâcs vede începuturile artei. Geneza esteticului va avea deci la el o natură istorică, iar arta, nefiind în concepţia sa o categorie originară a spiritului, va avea un caracter pur social, devenind mult mai târziu forma supremă de autoconştiinţă a umanităţii.

în zadar lumea operei de artă va încerca să exprime realitatea în determinările ei obiectiv esenţiale, finalmente această lume imanentă a operei de artă va exprima nu determinări obiective, ci năzuinţe esenţiale ale subiectului creator. Şi astfel estetica va prezenta prin descrierea operei de artă o încercare de transformare a subiectivismului individual în subiectivism cu caracter de universalitate, iar „mimesis“-ul esteticii lui Lukâcs va fi deci şi o imitare a realităţii, imanente sau transcendente, şi o amplificare a subiectivităţii creatoare.

L;a baza formării obiectului estetic rămâne _totuşi principiul materialist al reflectării realităţii, o reflectare însă care angajează întreaga intersubiectivitate socială şi

istorică. Numai istoricitatea conştiinţei marchează fundamental acest mod de formare a obiectului estetic. în actul reflectării estetice, act pur raţional, îşi au însă înfipte adânc rădăcinile şi celelalte acte 'constitutive ale antei, de unde şi critica profundă pe care o aduce Lukâcs evaziunilor intuitive, iraţionale sau metafizice. Cu toate acestea efortul său a fost acela de a găsi o sinteză armonioasă între punctul de vedere estetic şi cel social istoric. De aceea specificul şi particularităţile esteticului vor fi strâns corelate cu substratul istoric generativ. In *Istoria dezvoltării dramei moderne* sau în *Teoria romanului,* el încearcă explicarea esteticului prin raportare

la social. Atât configuraţia dramei ck şi a romanului modern, în concepţia lui, sunt determinate de caracterul ultra- mecarazat şi alienat aii civilizaţiei contemporane.

Aici purtatul său de vedere se completează admirabil cu cel al lui Heidegger care, în ultimele sale cărţi *(Holzwege* şi *Die Technik und die Kehre),* ajunge exact la aceleaşi concluzii în ceea ce priveşte caracterul artei şi mai ales a calei contemporane. De aici însă pentru ambii decurg anumite concluzii. Pentru Lukâcs angajarea artei într-un proces de salvare a însuşi socialului de consecinţele unei dezordonate sau haotice dezvoltări, angajare însă în care, tot el, pretinde artei ca mai înainte de orice să rămână artă. Numai aşa se explică faptul că în studiul său *Sufletul şi formele,* esteticianul marxist ştie să preţuiască la adevărata-i valoare arta autentică. Fundamentele filosofice ale esteticii sale, spre deosebire de cele ale lui Heidegger, i-au permis o concordanţă permanentă cu atitudinea sa socială şi niciodată nu I-au împins la dezacorduri

esenţiale, făcâtnd propriu-zis ca din aceasta să se nască întreaga estetică marxistă contemporană.

*

— *

Specific acestei estetici îi este faptul că înlăturând spiritul pur speculativ, ea va pleca întotdeauna în cercetarea fenomenului artistic de la obiect şi nu de la subiect, aplicând însă şi asupra acestuia criterii obiective de judecată, pentru că fără aceste criterii, înţelegerea naturii intime a obiectului cercetat nu este cu putinţă.

A fi obiectiv însă nu înseamnă a neglija anumite laturi subtile ale existenţei, oi dimpotrivă a o considera ca obiect de cercetat în totalitatea ei, dar indep>endentă de subiect.

Datorită însă caracterului ei specific de „obiect imaginar", caracter de altfel subiectiv al artei, cercetarea estetică marxista a acestui fenomen subiectiv ţine seama de anumite caracteristici.

In primul rând de aceea că arta, fiind produs al unei minţi creatoare, devine obiect numai după ce a fost trecut

prim filtrul personalităţii artistului ((personalitate implicată şi ea mai întâi de orice în societate şi istorie) şi apoi că datorită specificităţii sale, în ceea ce priveşte relaţiile cu existenţa socială şi cu celelalte forme ale conştiinţei sociale, arta ocupă un loc aparte în cadrul acestor manifestări.

Realitatea artistică din zilele noastre, îmbogăţită cu noi forme (cinematograf, televiziune) de exprimare în noi condiţii sociale, culturale şi ştiinţifice, a făcut ca şi judecăţile de valoare ale eisteticii să se îmbogăţească o dată cu creşterea complexităţii ei, iar estetica generală marxistă să depăşească unilateralitatea multor sisteme

într-o viziune de sinteză generală în care să se înglobeze şi arta europeană, şi cea asiatică şi neagră.

E adevărat însă că orice concepţie artistică despre lume şi viaţă, specifică operelor de artă, presupune şi un anumit mod de a privi lumea, dar analizând totuşi acest mod (care poate fi şi nemarxist), nu înseamnă şi a reduce valoarea artistică respectivă la valoarea ştiinţifică subjacentă (realistă sau idealista) a ideologiei la care ea aderă.

De aceea de fapt estetica marxistă poate critica sau respinge anumite estetici nemarxiste, nu însă şi operele care au fost create într-o altă lumină ideologică. Pentru ca arta nu se poate reduce la ideologie sau la o anumită concepţie despre lume, şi estetica va avea un regim aparte, acest domeniu fiind unul dintre cele în care ideile pot circula mult mai uşor pe plan mondial.

Estetica marxistă va pleca deci de la concepţia marxistă despre lume şi viaţă, coniSiiderând arta ca un fenomen real, edneret, istoric, şi care include omenescul în cei mai înalt grad cu putinţă, fără însă a stabili valorile esteticii în funcţie de calitatea relaţiilor sociale din epioioa în care au apărat sau de stadiul în care se află ştiinţa acelei vremi. Estetica marxistă, având ca fundament metodologic materialismul dialectic şi istoric, va avea posibilitatea de a surprinde în artă şi determinările sociale, economice sau de clasă, atunci când ele există cu adevărat, şi pe cele de ordin pur subiectiv, fără însă a le impune aprioric pe nici unele ca norme de creativitate.

Pentru a nu deroga însă spiritul de la chestiunile arzătoare, vitale ale existenţei, estetica marxistă are menirea de a-l menţine în cel mai strâns contact cu ea ; preluând însă critic şi celelalte valori ale celorlalte

estetici pe care omenirea le-a creat de-a. lungul istoriei.

Reprezentând însă rezultatul unor generalizări de mare amploare, concluziile esteticii marxiste dobândesc forţa unor legi obiective care explică esteticul în formele cele mai inteligibile, exercitând totodată asupra lui şi controlul necesar unei dezvoltări în care detaşarea sa, atât de realitatea interioară cât şi de cea exterioară a individului, să nu mai fie cu putinţă.

Scopul esteticii marxiste este deci să descopere germenii noului în artă şi să fundamenteze teoretic această categorie a esteticului într-un sistem în care să nu mai existe discrepante între gustul artistic şi celelalte aspecte exterioare ale vieţii materiale şi spirituale ale omului. De fapt e un scop care se adecvează perfect intenţiei, programate chiar, ca statul să se ocupe îndeaproape de dezvoltarea artei, a culturii şi a tuturor condiţiilor pentru manifestarea cea mai deplină a aptitudinilor artistice şi individuale ale fiecărui om.

în forma sa actuală, estetica marxistă este deci o ştiinţă de o remarcabilă importanţă, având un profund caracter partinic tocmai prin faptul că este ştiinţa însuşirii estetice a realităţii de către om, ştiinţa legilor dezvoltării artei, a esenţei sale, a oelor mai generale legi ale creaţiei artistice, ştiinţa importanţei epistemologice şi educative a artei, a funcţiilor sale transformatoare în întreaga societate ; motiv pentTU care de altfel Lenin i-a şi trasat menirea de a trezi în oameni simţul artistic, de a-l dezvolta, având în vedere cultivarea principiului creator şi constructiv care există în ei.

ESTETICA FENOMENOLOGICĂ A LUI EDMUND HUSSERL

începând din anul *1913,* dată când apar *Analele de filosofie şi studii fenomenologice,* unde mai colaborează alături de Husserl şi o serie de gânditori ca : Pfănder, R. Ingarden şi Max Scheler, fenomenologia acţionează atât

de puternic asupra neokantianismului (filosofie pe atunci la modă în Germania) încât produce în gândirea europeană o foarte importantă ruptură, afirm înd ca posibilă cunoaşterea raţională a *lucrului în sine,* sau, cu alte cuvinte, chiar a esenţei pe care I. Kant o postulase incognoscibilă. Faptul însă că Hus- serl face din fenomenologie mai întâi de toate o metodă de descriere a *fenomenului,* adică a *datului imediat,* şi numai după aceea un sistem de interpretare a lumii, obiectul vizat de fenomenologie fiind „esenţa" -— esenţa înţeleasă de Husserl ca singurul conţinut inteligibil ideal al fenomenelor şi care poate fi sesizat în concepţia respectivă numai printr-o viziune imediată şi contemplativă a lucrurilor *(Wesensschau)* – duce la o primă opoziţie cu filosofia secolului al XlX-lea (care nu recunoaşte nici esenţele şi nici posibilităţile de a le cunoaşte), iar din punct de vedere estetic – ceea ce ne interesează în mod special pe noi – la opoziţia cu toate esteticile bazate pe neokantianism (Croce, Volkelt, Lipps). Este însă adevărat că Husserl are şi unele teorii1 care-l apropie de neokantianism, dar pe acestea succesorii săi 2 nu le dezvoltă.

La origine, gândirea lui se trage din cea a lui Brentano, având însă o precizie aristotelică în expunere şi o rigoare sistematică de-a dreptul scolastică. Pentru a-i explica trăsăturile, pe care se fondează de altfel şi principiile sale estetice, este important să-i urmărim evoluţia. *Philosophie der Arith- metik* este prima sa mare carte în care îşi pregăteşte dru

1 Teoria stărilor preintenţionale.

2 Alexander Pfănder, Oskar Beckor, Moritz Geiger, Adolph Reinach. A. Koyre, Marvin Faber şi Max Scheler.

mul pentru *Logische Untersuchimgen,* unde

examinând pro- priu-zis fundamentele logiicii, după ce faice o critică a psihologismului şi a relativismului, dintr-un punct de vedere pur intelaotiuallist şi obi activist, arată aplicarea principiilor sale în domeniul filosofiei şi al logicii.

Cu *ldeen zu einer reinen Phanomenologie,* fenomenologia devine pentru Husserl o metodă care se aplică în general cunoaşterii. Rezultatele acestei aplicări sunt prezentate şi comentate în *Formale und transcendentale Logik* (1929) şi în *Erfahrung und Urteil* (1939). Pe scurt, începând cu filosofia aritmeticii, pe baza căreia îşi dezvoltă o metodă obiec- tivistă şi intelectualistă de cercetare, Husserl ajunge să aplice această metodă de cercetare însăşi conştiinţei.

Analizele sale logico-matematice, destructive la adresa pozitivismului şi a nominalismului, şi metoda sa care subliniază conţinutul şi esenţa obiectului ca existând realmente, vor servi dropt arme cu care vor fi atacate şi premisele tuturor esteticilor bazate pe kantianism.

Detailat, lucrurile stau astfel : după nominalişti – şi la aceştia ne vom referi mai întâi – legile logice sunt socotite ca fiind generalizări empirice şi deductive, analoge celor din ştiinţele naturii şi din fizică, iar categoria de universal doar o simplă reprezentare schematică. Or Husserl, în *Logische Untersuchungen,* arată că legile logice nu sunt în niciun fel *reguli,* că logica nu este de loc o ştiinţă normativă, deşi – ca de altfel toate ştiinţele teoretice – ea este fundamentul unei doctrine normative. Potrivit părerilor sale, logica nu spune nimic despre *ceea ce trebuie,* ci ea însăşi face parte din modul de a fi al fiinţei. De exemplu : principiul contradicţiei nu spune că două propoziţii contradictorii nu pot fi enunţate, ci numai că unul şi acelaşi lucru nu poate avea proprietăţi care să se contrazică.

Acest atac al său se îndreaptă mai ales asupra

psihologismului, care susţinea că logica este o ramură a psihologiei. Eroarea psihologismului, potrivit vederilor sale, este dublă. Dacă afirmaţiile psihologismului sunt adevărate, legile logice ar avea acelaşi caracter vag pe care-l au legile psihologice, şi deci ar fi probabile. Dacă ar fi apriorice, deci legate doar

de gândire, ele ar exclude posibilitatea ca obiectul logicii să fie nu judecata concretă a omului, ci conţinutul judecăţii şi semnificaţia ei.

Deci, pentru Husserl, logica nu spune cum trebuie făcută judecata şi cum trebuie condusă gândirea ca să ajungă la obiectul pe care să-i exprime, ci cum este obiectul judecăţii noastre în sinea lui, şi care este structura esenţei sale pe care noi vrem s-o percepem. Că intelectul nostru, adecvân- du-se cu obiectul, necesită anumite reguli de comportare, este adevărat, dar aceste reguli nu sunt legi ale gândirii, ci ale structurii obiectului, sau stări de judecată care se impun gândirii.

Cu nominalismul, conflictul ia proporţii când se ajunge la teoria abstractizării. Husserl arată că universalul nu are nimic de-a face cu o reprezentare generalizată, şi dă ca exemplu ceea ce se întâmplă cu reprezentarea unui număr : „Ceea ce ne reprezentăm, în timp ce ne apropiem de un termen matematic, n-are nicio importanţă, pentru că universalul este în realitate un obiect de o speţă cu totul aparte, un conţinut universal".

Această critică reprezentând, în fond, o întoarcere la marile sisteme ontologice ale Antichităţii şi ale Evului Mediu, fondează teza că logica are un domeniu propriu, şi anume cel al semnificaţiilor, cu aceasta desprinzându-se însă condamnabil de realitate.

în faţa infinitei diversităţi a experienţelor

individuale, în tot ceea ce exprimă acestea, spune Husserl, există un *identic,* adică ceva ce nu se schimbă şi este la fel peste tot în toate încercările. Acest ceva, acest identic care „exprimă" are două funcţii :

1. Aceea de a „exprima" experienţele trăite ; 2. aceea de a semnifica cu o nouă distincţie : a) conţinutul conceptului, şi b) ceea ce el desemnează.

In legătură cu aceasta, Husserl descoperă trei elemente în actul abstracţiei : 1 *calitatea* actului (afirmaţie, îndoială, credinţă) ; 2 *materia* actului, adică conţinutul sau sensul lui ; 3 *obiectul* actului, adică ceea ce desemnează termenul.

Dintr-un alt punct de vedere, Husserl mai face distincţia între acte care atribuie semnificaţia *(bedeutungsverleihende Akte)* şi cele care o umplu *(bedeutungserfullende Akte).* Acestea îi dau actului inteligibilitatea, primele neconţinând decât principiul constitutiv al termenului.

Prezentând toate aceste considerente fenomenologice n-am urmărit altceva decât ca prin ele să fie înţelese consecinţele estetice ale unei atari doctrine a semnificaţiei, opera de artă comportându-se, din acest punct de vedere fenomenologic şi ca un *tot* care semnifica, şi ca un complex de părţi în care fiecare îşi are semnificaţia proprie.

Pe un plan mult mai vast, Husserl tinde la stabilirea unei baze absolut sigure de cercetare a tuturor ştiinţelor, şi mai ales a filosofiei, din care face parte şi estetica. Metoda fenomenologică de cercetare va deveni astfel şi metoda esteticii husserliene, de care, ce-i drept, nu putem vorbi ca de o disciplină aparte, ci ca de ceva ce se poate deduce din toată filosofia sa.

Spre deosebire de N. Hartmann, care-şi

încoronează opera scriind o monumentală estetică, Husserl asimilează percepţia şi contemplarea estetică reflecţiei transcendentale, adică reflecţiei conştiinţei asupra ei însăşi pentru a se percepe şi dezvălui în toată esenţialitatea ei. Pentru el, sursa tuturor afirmaţiilor raţionale este „conştiinţa donatoare originară" *(das originare Bewusstsein),* regula fundamentală a metodei fenomenologice fiind vizarea lucrurilor în sinea lor. Din punct de vedere fenomenologic lucrurile sunt date într-un anume fel simţurilor noastre, dar subiectul cunoscător nu trebuie să se oprească la aceste daturi. El trebuie să descopere esenţele, pentru că lucrul este numai ceea ce vedem în faţa noastră, adică fenomenul (care în accepţia greacă este ceea ce apare în faţa conştiinţei).

Fenomenologia nu este aşadar nici deductivă, nici empirică. Arătând doar ce este datul, neexplicând prin legi şi nefăcând nicio deducţie după anumite principii, ea emite doar considerentele imediate asupra a ceea ce apare în câm- pul conştiinţei, adică asupra obiectului. Sfera vizată de ea este în exclusivitate sfera obiectului, subiectul sau activita

tea acestuia neinteresând decât atunci când şi acestea devin obiecte de investigat. De aici însă până la o înrudire mai strânsă cu gândirea marxistă nu mai e decât un pas, pe care-l şi face de altfel L. Althusser în toată opera -sa de mai târziu.

Când e vorba de o reprezentare fenomenologică pură, de exemplu, trebuie să se facă însă bine distincţia între imaginam, adică cel ce-şi imaginează, şi imaginat, adică ceea ce s-a creat prin acest proces. Un cal înaripat imaginat, să spunem, este un obiect pe care trebuie să-i' distingem cu atenţie, tot aşa, cum, de pildă, distingem un

ton muzical care este obiect şi un act psihic.

Cu toate acestea, Husserl nu este platonic în concepţie. Pentru el, lucrurile, cum am mai spus, neavând nimic îndărătul lor, sunt ele însele ceva în sinea lor. Din acest punct de vedere, adică pentru că îşi fondează cunoaşterea pe daturi, am putea spune mai degrabă că această concepţie se aseamănă cu pozitivismul, dacă acestuia nu i-ar reproşa faptul că ajunge să confunde modul general de a vedea lucrurile cu modul lor sensibil şi experimental de a fi, ne-înţelegând că fiecare obiect sensibil şi individual posedă în sinea lui o *esenţă* sau un *eidos* pe care trebuie să-i sesizezi în modul cel mai direct cu putinţă.

Pentru Husserl există deci două feluri de ştiinţe : ştiinţele faptelor, bazate pe experienţa sensibilă, şi ştiinţele esenţei, sau eidetice, al căror obiect este sesizarea *eidos*-ului *(Wesensschau).* Ştiinţele faptelor se bazează pe ştiinţele esenţei, căci şi ele folosesc mai întâi logica şi matematica (ştiinţe eidetice), pentru a stabili permanenţele esenţiale din fiecare fapt.

Completând, sau, mai bine zis, continuând observaţia şi descrierea şi dincolo de punctul unde aceste ştiinţe se opresc, adică dincolo de esenţă, fenomenologia insistă tot descriptiv pe raporturile esenţiale din însuşi conţinutul esenţei. Mersul său constă într-o clarificare graduală, progresând pas cu pas datorită intuiţiei intelectuale care vizează tot timpul această esenţă.

De fapt, procesul acesta de vizare şi, mai ales, de atingere a esenţelor este ceva mai complicat, dar – spune Husserl – realizându-se cu ajutorul unei ştiinţe exacte şi apodictice – metoda fenomenologică – e absolut sigur.

Etapele procesului de atingere a esenţelor, adică

etapele proceduale ale fenomenologiei, sunt următoarele : pentru a-şi atinge obiectul, adică *etdos-u\,* fenomenologia începe nu cu o îndoială carteziană, ci printr-o suspendare a judecăţilor, pe care Husserl o numeşte *epoche,* aceasta nefiind altceva decât o „punere între paranteze*' a anumitor elemente care aparţin datului şi de care fenomenologia se dezinteresează. Reducţia, de fapt, este de mai multe feluri : *epocbe-vil* istoric face abstracţie, mai înainte de orice, de toate doctrinele filosofice în virtutea cărora s-ar putea judeca fenomenul, pentru că fenomenologul nu face caz de opiniile altuia, el voind singur să sesizeze lucrurile aşa cum se oferă ele conştiinţei.

După această scoatere a lucrului dintr-un circuit preliminar urmează „reducţia eidetică" *(eidetiscbe Reduktion)* care „pune între paranteze" existenţa individuală a obiectului studiat, fenomenologia nevizând decât esenţele. Elimi- nând astfel individualitatea şi existenţa, se face abstracţie de toate ştiinţele naturii şi ale spiritului, suspectându-li-se toate experimentările precum şi toate ipotezele. însuşi Dumnezeu, socotit ca origine a *fiinţei,* trebuie „pus între paranteze" pentru a fi intuit ca esenţă, spune Husserl. Mai mult chiar, logica şi toate celelalte ştiinţe sunt supuse aceluiaşi regim, aceloraşi proceduri, când acestea devin obiect al intuiţiei fenomenologice. (Aici Husserl pătrunde pe un teren şubred, dar care, făcând parte din alt domeniu decât cel al esteticii, nu va intra în cadruil preocupărilor noastre.)

Cu reducţia eidetică, procesul epistemologic însă nu s-a terminat. Fenomenologia, pentru a cunoaşte esenţele, mai implică – şi aceasta o face Husserl mai ales în *Ideen* – şi „reducţia transcendentală". Aceasta este şi ea o punere între paranteze, dar nu numai a existenţei, ci a tot ceea ce nu este un corelat al conştiinţei pure. Rezultatul unei atare proceduri, adică mai bine zis al acestei ultime reducţii,

\

este faptul că din obiect nu mai rămâne nimic decât că el este un dat oferit subiectului şi atâta tot.

Ce este acest simplu dat se va înţelege examinând procesul de constituire a datului esenţial pe care-l avem în faţa conştiinţei după ce facem toate reducţiile posibile.

Aplicând reducţia transcendentală subiectului însuşi şi actelor sale, Husserl descoperă că domeniul fenomenologiei se compune din diferite regiuni ale fiinţei. Una din aceste regiuni este cea a „conştiinţei pure“, adică domeniul în care conştiinţa nu se are în vedere decât pe sine şi atâta tot. în acest moment de autocunoaştere şi în acest domeniu, primul act al conştiinţei care se autocunoaşte este evidenţa că, în cea mai pură stare, ea este totuşi *conştiinţă a ceva.* Deci că tinde spre ceva, că „intenţionează" ceva, cum spune Husserl, reluând de fapt prin Brentano teza mai veche a intenţionalităţii din scolastică.

Obiectul conştiinţei, în această primă fază, este un obiect intenţional, adică spre care tinde conştiinţa, şi prin care se transcendentalizează proiectându-1 din sine oarecum, şi aducându-şi-1 tot sieşi pentru a-l avea în faţă. Obiectul este în faţa conştiinţei, în acest stadiu, o structură ideală pură, iar conştiinţa din faţa acestui obiect, conştiinţa în stare de actualizare, se numeşte *cogito.* Acest cogito sau conştiinţă, în această stare, nu este un subiect real. Actele sale sunt doar *relaţii intenţionale* cu un obiect care nu are altă calitate decât aceea de a fi un simplu dat subiectului logic care este conştiinţa. Când spunem dat trebuie totuşi să specificăm faptul că, în această postură de *dat,* cel ce oferă conştiinţei aicesit dan este tot ea însăşi.

Cu alte cuvinte, revenind spre a schematiza

viziunea şi mccanismul fenomenologic, lucrurile stau astfel :

Primordial există, fără o cauză sau explicaţie anterioară, un flux cogitaţional, o conştiinţă care tot timpul se îndreaptă – intenţionează, spune Husserl – spre ceva din afara ei. în aceste fluxuri cogitaţionale, eul nostru se conturează ca fiind un tot al curentelor intenţionale, dornice de noi şi noi experienţe. Conştiinţa pură, în această pornire spre acel veşnic în afară, îşi creează un material, o materie

sensibilă, numită *kyle,* în care îşi realizează anumite forme vizate, forme care în totalitatea lor alcătuiesc şi ele ceea ce Husserl numeşte stratul morfematic *(morpbe).* Modelul conştiinţei care „informează1' acest *hyle,* adică materialul experimentali, se numeşte *noeză,* iar rezultatul acestei „informări", ansamblul diverselor date reprezentabile intuiţiei pure, *noemă.* în cazul unei plante, de exemplu, vom avea sensul percepţiei plantei (*noema* ei) şi sensul percepţiei ca atare *(noeza).*

Când obiectul conştiinţei este mai complicat, o judecată, să spunem, vom distinge în judecată enunţul judecăţii (adică tocmai esenţa ei, acel *Urteilsnoesis)* şi judecata gata făcută *(Urteilsnoema).* Interesant în aceste analize este caracterul bipolar al experienţei intenţionale. Subiectul apare esenţialmente legat de obiect şi obiectul esenţialmente dat subiectului pur.

Un act intenţional poate însă să se prezinte şi fără obiectul său real – existenţa realităţii concrete nefiind totdeauna necesară conştiinţei pure. Lumea lucrurilor reale devine cu timpul *ceva* pentru Husserl, un fenomen care de fapt nu-i decât intenţie a conştiinţei.

Pentru Husserl obiectul nu constă, în ultimă

reducţie, dintr-un ansamblu de legi formale, ci legile constitutive sunt şi alcătuiesc ele însele esenţa obiectului, iar subiectul, la rândul său, nu este singur plasat în lume, ci el există în cadrul unei multitudini de subiecte de acelaşi fel. O doctrină deci în care realitatea îşi pierde caracterul concret, devenind pură categorie logică atât în ceea ce priveşte subiectul cât şi obiectul.

-k

—⌊

Trasată schematic metoda fenomenologică şi explicat oarecum *Weltanschauung-ul* husserlian, să încercăm să desprindem din acest cosmos de idei premizele fundamentale ale esteticii fenomenologice, care va fi şi ea marcată de aceleaşi tare ca şi doctrina mamă.

\

Esteticienii neokantieni în frunte cu Croce susţin, în general, că estetica este ştiinţa intuiţiei sensibile şi că, astfel fiind, ea condiţionează logica şi nu invers, deoarece nu există concept fără intuiţie, în timp ce intuiţie fără concept, da.

Or, deosebirea esteticii husserliene faţă de acest gen de estetică se impune tocmai aici. Husserl, şi noi asta am arătat, susţine că logica nu este o ştiinţă a normelor, ci însuşi modul de a fi al lucrurilor, esenţialitatea lor, pe care o percepem cu ajutorul intuiţiei fenomenologice. Intuiţia descoperă întotdeauna structuri esenţiale şi numai esenţiale.

Când se face afirmaţia că intuiţia estetică este inseparabilă de expresie, fenomenologic vorbind, nu trebuie să se uite că expresia însăşi este faţa esenţialităţii logice şi că, oricât de lirică ar fi intuiţia, ea nu poate totuşi face abstracţie de un conţinut care să nu

fie constituit logic.

Astfel stând lucrurile, în esenţialitatea sa, frumosul la Husserl nu poate avea decât o structură logică şi perceptibilă ca atare în cadrul aceloraşi procese de cunoaştere ca esenţiale.

Husserl pretinde că problema centrală a fenomenologiei transcendentale – adică cea a constituirii lumii pentru conştiinţă – introduce o „dimensiune" specială, filosofică, în studiul fiinţei1. Cum categoria frumosului, ca esenţă, este foarte strâns legată de cea a fiinţei, ea va avea mereu această dimensiune, de care va trebui să se ţină seama cât timp ne vom menţine în cadrul fenomenologiei.

Ontologia husserliană, deci partea care se ocupă de fiinţă, prezintă diferenţiat structura fiinţei. Diferitele *regiuni* ale fiinţei *(Seinsregionen)* au o constituţie variată şi nu pot fi gândite cu ajutorul aceloraşi categorii. Categoriile ontologice sunt diferite, după domeniul fiinţei la care se referă. Ele delimitează, conform opiniei lui Husserl, existenţa în *regiuni,* şi fiecare regiune devine obiectul unei ontologii regionale. Aceste regiuni ale fiinţei şi, implicit, şi diferenţieri, mai târziu, în domeniul esteticului, se vor deosebi

1 Ideen zu einer yemen Phanomenologie, Halle, 1913, pp. 118, 121.

între ele nu numai în ceea ce priveşte esenţa şi categoriile care o delimitează, ci şi în ceea ce priveşte existenţa.

Această *existenţă* poate şi ea deveni obiectul unei cercetări fenomenologice, în sensul că dacă pentru moment putem constata că existenţa unui obiect ne poate fi accesibilă, aceasta se întâmplă datorită cunoaşterii a ceea ce existenţa înseamnă pentru noi.

Husserl spune: „Conceptul veritabil al *transcendenţei lucrului,* care constituie măsura oricărei aserţiuni raţionale în ceea ce priveşte transcendenţa, nu-i de găsit nicăieri altundeva decât în conţinutul propriu şi esenţial al percepţiei sau al conexiunilor cu structura determinată pe care noi îl numim experienţă probatorie" *(auswei- sende Erfahrung*).1

Deci pentru a sesiza modul specific de a exista al naturii fizice, aşa cum o consideră fenomenologia, va trebui să analizăm sensul intrinsec şi ireductibil al experimentului fizic, adică modul în care el se prezintă în faţa conştiinţei, afirmându-se ca existent.

Natura, şi cu aceasta şi lumea frumosului sensibil, ni se revelează într-o serie de apariţii sau de *fenomene subiective,* cum le numeşte Husserl *(subjektive Erscheinungen),* schimbătoare şi multiple. Orice lucru ne apare în faţă sub multiple aspecte. „Lucrul este un obiect care ni se oferă conştiinţei ca fiind unul şi acelaşi, identic, în curentul continuu şi regulat a multiplicităţii percepţiilor care curg transfor- mându-se unele în altele."2 Lucrul nu poate apărea deci decât într-o anumită orientare, în care sunt trasate dinainte posibilităţi sistematice de orientări permanent noi, 3 şi astfel el se prezintă ca o unitate temporală a proprietăţilor care se schimbă mai mult sau mai puţin.

Urmărind mai departe sensul intern al experienţei fenomenologice a lucrului material, Husserl afirmă că lucrul care ni se anunţă prin percepţie este tot ceea ce este el. El ni se prezintă ca un ideal pe care experienţa tinde să-i realizeze,

1 *Ideen,* p. 89.

2 *Ideen,* p. 75.

3 *Ideen,* p. 77 : *Das Ding nehmen wir dadurch wcikr, dass es sich abschat tet.*

deci ca un ideal al percepţiei schimbătoare. Noi percepem lucrul într-un curent continuu de percepţii, ca şi cum l-am sesiza prin simţurile noastre, fiecare percepţie luată din acest curent fiind o percepţie a lucrului.

Lucrurile, aşadar, fenomenologic vorbind, ne sunt date fie ca unităţi ale experienţei imediate, fie ca unităţi ale multiplelor apariţii (*Erscheinungen)* sensibile. Ele sunt ceea ce sunt numai în această unitate, menţinându-şi identitatea individuală, adică *substanţa,* ca să ne exprimăm în termeni mai adecvaţi, numai într-o legătură sau raport reciproc de cauzalitate. Natura fizică în concepţia husserliană nu are deci sens decât raportată la o existenţă care se revelează în acele multiple *Abschattungen*1, adică nuanţe senzoriale. Cu alte cuvinte, pentru Husserl, între existenţă şi fenomen, primatul se impune în favoarea celei dintâi.

în ceea ce priveşte cunoaşterea, fenomenologia propune mai întâi o diferenţiere netă între subiect şi obiect, acestea fiind două lucruri aparţinând la două lumi diferite. Modul în care subiectul îşi atinge obiectul alcătuieşte proj- riu-zis procesul de cunoaştere, proces care nu este altceva decât alcătuirea unei lumi pornind de la lumea concretă în care noi trăim. Această lume a conştiinţei, care, încă o dată porneşte de la lumea reală, este lumea reală a fenomenologiei, lume în care se petrec cele mai subtile procese, implicit cel al frumosului.

Esteticile naturaliste priveau frumosul ca pe un proces care, desfăşurat într-o experienţă estetică, aparţinea sferei obiectivului. Este important de remarcat aici că deşi porneşte de la recunoaşterea obiectivităţii lumii cognoscibilului, Husserl nu rămâne consecvent pe aceste poziţii. El susţine astfel că obiectul estetic îşi are obiectivitatea lui, dar, tributar idealismului formaţiei

sale, crede că această obiectivitate este ea însăşi închisă în sfera conştiinţei care „generează totul”. în cadrul acestei conştiinţe găsim procese ca : amintirea, imaginaţia, voinţa, proiectate toate pe un fundal al *cogitaţiilor*. Acest plan, analizat şi el, nu apare ca o ceaţă

1 *Ideen,* p. 77.

a conştiinţei, ci ca un câmp diferenţiat pe care se pot distinge acte ca : credinţa, plăcerea, dezgustul şi dorinţa, dar care le preced pe cele dintâi. Precizări de acest gen se fac deci înainte ca propriu-zis să aibă loc cugetarea veritabilă, înainte ca eul să devină activ prin actele sale de judecată. Astfel că, fără a intra în detalii structurale, putem vorbi de o conştiinţă actuală, căreia i se opune, în sfera posibilităţilor, conştiinţa potenţială sau inactuală. Obiectul estetic pe care-l pierdem din vederea noastră actuală nu dispare din conştiinţă, ci el îi rămâne dat, sub formă potenţială, ca obiect al unei conştiinţe actuale posibile. Orizonturile, cum le numeşte Husserl, sub formă de fenomene marginale sau sub formă şi mai indeterminată de posibilităţi implicite ale conştiinţei, însoţesc permanent datul într-un mod clar şi explicit. Curentul conştiinţei, spune Husserl, nu poate fi compus din pură actualitate. Este nevoie ca un lanţ continuu şi progresiv de cogitaţii să fie tot timpul înconjurat de un mediu de inactualitate care să poată trece oricând în actualitate.

în rezumat, existenţa frumosului real conceput fenomenologic, şi care constituie fundalul a ceea ce se percepe în mod actual, înseamnă o posibilitate pozitivă de a vedea apărând fenomene subiective de un anumit tip, fenomene anticipate şi ele, într-o anumită măsură, de sensul a ceea ce se percepe în mod actual.

Astfel însă existenţa lucrului, ca\ şi a frumosului

real, conţine în ea însăşi un neant, adică o posibilitate de a nu fi, o negaţie posibilă a ei însăşi, dar care face totuşi parte din esenţa sa. Contingenţa nu este deci aici un raport între esenţa şi existenţa frumosului, ci o determinare interioară a însăşi existenţei sale.

Când însă frumosul nu se prezintă sub forma unui obiect, ci a unui sentiment, atunci în această sferă nu mai poate avea loc posibilitatea de a fi altceva. Dacă percepţia reflexivă se îndreaptă asupra unei trăiri *(Erlebnis),* atunci şinele însuşi, adică acel *absolutes Selbst,* a cărui existenţă, din principiu, nu se mai pretează la negaţie, se pomeneşte perceput. Evidenţa absolută a cogifo-ului care percepe fru-

moşul este fondată pe modul de a fi al conştiinţei, pe raportul său cu sine în cadrul unei percepţii imanente (*jede Seins- art hat wesensmassig ihre Gegebenheitsweisen* *).

Din această existenţă pentru sine a conştiinţei – anterioară oricărei reflexii care ar avea conştiinţa drept obiect – reiese modul ei specific de a exista, caracterul ei absolut şi independenţa ei faţă de reflexivitate. Aşa se explică de ce în fenomenologie conştiinţa constituie însăşi fiinţa existenţei şi deci şi a actului estetic sau a frumosului.

Aceasta ne va îngădui să facem trecerea în cadrul aceleiaşi doctrine de la teoria cunoaşterii frumosului la teoria fiinţei lui.





Existenţa este deci la Husserl prima stare atribuită fiinţei, adică primul ei mod general de a apare. Când i se aplică apoi existenţei categoria determinativă a frumosului, deci când se spune că există frumos, adică se

face o afirmaţie cu privire la un mod de a fi al fiinţei concepută fenomenologic, înseamnă că această primă categorie a fiinţei, în ipostaza determinativă a frumosului, se prezintă sau există într-un anume fel pentru conştiinţa fenomenologică receptivă.

în atitudinea sa realistă din *Logische Untersuchungen* şi din *Ideen,* Husserl atestă că fiinţa în sine este ceea cc se trăieşte. Această realitate a fiinţei poate fi sesizată în sinea ei, spune Husserl, numai cu ajutorul intuiţiei, singura, după părerea sa, în stare să ne pună în raport cu fiinţa. Intuiţia, la rândul ei, fiind un act de o structură determinată, un mod al conştiinţei prin care intrăm în contact cu fiinţa.

înainte de a arăta însă importanţa structurii intuiţiei pentru modul în care fenomenologic se percepe fiinţa frumosului, să revenim la afirmaţia anterioară husserliană : fiinţa este ceea ce se trăieşte (*Erlebnis).*

Prin acest *Erlebnis* acest gânditor înţelege tot ceea ce există în curentul conştiinţei, cu alte cuvinte, conştiinţa

1 *Ideen,* p. 157.

cuprinde în sinea ei această fiinţă. Iar în curentul conştiinţei, primele date care apar sunt cele aşa zis hyletice, adică ceea ce corespunde pe acest plan momentelor calitative ale lucrurilor obiectivate. De exemplu, există o diferenţă de natură între roşul ca senzaţie subiectivă şi trăită şi roşul obiectiv şi reprezentat. Aceste date-senzaţii care exercită funcţia de *Abschattungen,* adică de date trăite pentru conştiinţă, trebuie distinse de orice moment obiectiv al lucrului (culoare, formă etc.).

Dar curentul conştiinţei nu se compune numai din

date hyletice. Mai există pe lângă acestea un act animator care dă fenomenelor hyletice un sens transcendent.1 Acest act, pe de o parte, există ca şi datele hyletice, adică virtual- mente calitativ, conştient şi constituit în timpul imanent, iar pe de altă parte el dă curentului conştiinţei un sens2, o face să transcedeze spre ceva ce nu este ea şi nici conţinutul ei, cum ar putea spune idealismul berkeleyan, ci însăşi fiinţa în sine.

Fiecare act de conştiinţă este conştiinţa a ceva: orice percepţie e percepţia obiectului perceput, orice judecată (implicit cea estetică) este o judecată a unei stări de lucruri *(Sachverhalt)* asupra căreia se pronunţă aceasta.

Contactul cu lumea fiinţei, şi deci şi cu aceea a frumosului, conştiinţa îl face însă în sinea ei. De aceea, vorbind despre o fiinţă a frumosului, trebuie să spunem că evidenţa a ceea ce este el, frumosul în sine, nu o putem avea decât la acest nivel, adică la nivelul fiinţă. \Şi aici, fenomenologic vorbind, lucrurile stau astfel : conştiinţa care percepe fiinţa ca obiect şi fiinţa însăşi nu sunt decât unul şi acelaşi lucru, diferenţiate doar categorial în subiect care constată şi obiect constatat. Fiinţa deci ia cunoştinţă de sine la nivelul conştiinţei, care de fapt nu este altceva decât starea ei de interferenţă a acestei duble reflexivităţi : fiinţa faţă în faţă cu sine.

1 *Ideen,* pp. 172—173.

2 *Ideen,* p. 174.

i

Când începe prima mişcare de ordonare a fiinţei de către conştiinţă, adică în momentul în care pe un plan superior încep să se orânduiască într-un anume fel datele hyletice de către acel factor ordonator şi dătător de sens

al conştiinţei, putem vorbi în estetica fenomenologică de frumos ca de o categorie care ar apare o dată cu intenţionalitatea şi a cărei finalitate ar fi armonizarea logică a fiinţei cu sine, adică punerea de acord a sinelui cu şinele la cel mai profund nivel.

Din acest punct de vedere, şi la acest nivel, se pot face câteva diferenţieri între ideile care au fost socotite ca fiind punctul de plecare pentru esteticile de acest fel.

La Platon, frumosul este idee şi deci există ca entitate aparte. La Dionisie Areopagitul, frumosul, alături de binele care creează lumea, este armonizatorul ei *, cu alte cuvinte, specificul său constă în funcţia sa de cauzalitate a armoniei, adică a unui anumit fel de proporţii şi relaţii în cadrul structurilor lucrurilor şi al stărilor de lucruri. Aici fenomenologia se înrudeşte cu concepţia Areopagitului, diferen- ţiindu-se de ea prin detaliul analitic al structurilor logice pe care le percepe la nivelul esenţă.

La Kant, frumosul e doar pură categorie ; la Hegel —

o modalitate de revelare a fiinţei la nivelul esenţă, iar la Heidegger – modalitate de revelare a esenţei existenţei, fără ca aceasta să fie lezată în intimitatea alcătuirii sale.

Revenind însă la Husserl şi la frumosul în fenomenologia sa, stabilim deci că, din punct de vedere al fiinţei, frumosul este armonizarea fiinţei obiect cu fiinţa subiect, pe plan de conştiinţă a sinelui cu sinea, iar ca fenomen al datelor hyletice o armonizare cu sensul care le străbate în v.edferea atingerii unei finalităţi (fenomenale).

Cauza armonizatoare a sinelui lucrurilor şi a proceselor, frumosul, luat ca atare din punct de vedere fenomenologic, urmează a fi observat cum se manifestă ca existenţă, *ca esenţă* şi, în cele din urmă, ca fenomen concret în acelaşi cadru al esteticii fenomenologice.

1 Dionisie Areopagitul, *Numele divine,* trad. Iaşi, 1936, p. 37.

Ca existenţă, frumosul se prezintă operând armonia structurală a esenţelor. Deci e o mişcare, un sens spre o finalitate care se găseşte obiectivată într-o anumită structură.

Cum însă acest proces din punct de vedere fenomenologic se petrece la nivelul conştiinţă, şi existenţa frumosului se va manifesta ca atare la acelaşi nivel sub forma intenţionalităţii, adică a mişcării conştiinţei spre datuul obiectivat. Spre deosebire de intenţionalitatea luată în sensul cel mai general cu putinţă, adică de act de conştiinţă a ceva, intenţionalitatea estetică fenomenologică – adică tendinţa spre frumos – va fi o particularizare a acesteia, în sensul că în acest caz intenţionalitatea nu vizează orice, ci armonia însăşi, adică esenţa alcătuită proporţional cu raporturile ei interioare. Frumosul există deci pentru Husserl intenţional şi se manifestă ca atare legat de acest fenomen al intenţionalităţii, de care Husserl mai leagă şi substanţionalitatea conştiinţei.1 în acest câmp al intenţionalităţii, obiectul mental – noţiune folosită şi de scolastici şi de Brentano – devine imagine a obiectului real, şi astfel contactul conştiinţei cu lumea are loc tocmai în inima ei.

Considerând intenţionalitatea ca un raport al conştiinţei cu obiectul existent sub forma unui model proiectat tot de ea în afara ei, acest raport nu se va referi numai la viaţa pur teoretică a spiritului, ci şi la viaţa afectivă şi, în special, la cea estetică.2

Intenţionalitatea, fenomenologic vorbind, există deci în toate formele de conştiinţă, şi fiindcă forma poate fi sau nu armonioasă în proporţionalitatea ei, acolo unde

este astfel, ea implică şi esteticul.

Ca esenţă, acest estetic fenomenologic se va defini şi el prin ceea ce se defineşte esenţa intenţionalităţii, adică prin structura armonioasă a raportului conştiinţei cu obiectul. în cazul însă în care obiectul nu se află în afara conştiinţei, ci înlăuntrul ei – cazul conştiinţei fără lume, pe care Husserl o concepe totuşi ca posibilă afirmând : *„Denn Vernicbtung der Welt besagt konelativ nichts anders, als dass in jedem*

1 *I.ogische Untersuchungen,* II, p. 375.

2 *Ideen,* p. 241.

/

Erlebnisstrom... gewisse geordnete Erfahrungszusammenhange tbeoretischer Vermmft ausgeschlossen waren. Darln liegt aber nicht, dass andere Erlebnisse und ErlebniszusammeJihânge ausgeschlossen wăren“ (Căci negarea lumii nu înseamnă corelativ altceva decât aceea că în orice flux ai conştiinţei ar fi excluse anumite corelaţii experimentale, ordonate apar- ţinând raţiunii teoretice. Dar aceasta nu înseamnă şi excluderea altor trăiri şi a relaţiilor implicite lor)1 – esenţa frumosului fenomenologic se va prezenta ca o raportare interioară, armonizată, a conştiinţei cu şinele, fenomen perceptibil la rându-i nu.mai în cadrul acelor *Erlebnis*-uri sau trăiri interioare. Totalitatea acestor trăiri constituind, după Husserl. eul nostru, ar urma ca, fie în cazul când trăirile înseamnă raporturi intenţionale cu obiecte exterioare conştiinţei, fie în cazul când trăirile implică raporturi ale conştiinţei cu ea însăşi, şi acest eu să poată avea o alcătuire mai mult sau mai puţin estetică. Cu aceasta însă, Husserl reia afirmaţia kantiană, după care actul cogitaţional – conceput şi el ca un raport între eu şi lume sau între eul meu şi al altuia –

poate însoţi orice reprezentare, inclusiv pe cea estetică.

Acele stări de conştiinţă (*Erlebnisse*) sau trăiri care în totali'tate'a lor, după Husserl, ne alcătuiesc eul fac ca noţiunea de conştiinţă astfel concepută să se apropie foarte mult de cea de viaţă, şi deci categoriile estetice, specifice ei, să coexiste din plin cu cele pur teoretice.

Să vedem însă ce se petrece cu actul estetic la nivelul fenomen sau cum se manifestă frumosul din punct de vedere fenomenologic.

în *Ideen,* Husserl distinge în conştiinţă pe de o parte datele hyetice şi actele care le animă, iar pe de altă parte conştiinţa însăşi. Latura obiectivă a conştiinţei, acele aprehensiuni *(Auffassungen)* care animă datele hyezice sunt, după cum am mai arătat, noezele 2 ; conştiinţa propriu-zisă, adică partea corelativă opusă, la care se vor raporta noe- zeile, va reprezenta noema3. No-ema nu este însă obiectivul

1 *Ideen,* p. !C9.

2 *Ideen,* p. 174.

3 *Ideen,* p. 185.

conştiinţei şi nici raportul noeză-noemă nu este ca acela dintre conştiinţă şi obiectul intenţional. Repetăm aici un exemplu pe care l-am mai dat : obiectul percepţiei plantei este planta, iar corelativul ei, planta, în toată complexitatea predicatelor sale şi mai ales în modul ei de a se prezenta percepţiei ca dat, este noema acestei percepţii. Noema plantă se raportează la obiectul plantă şi ea nu este altceva decât obiectul considerat prin reflecţie în modurile sale de a fi dat. Obiectul propriu-zis se găseşte în ansamblul elementelor care constituie noema. între acestea distingem un nucleu (*Kern*) al predicatelor, care caracterizează obiectul, şi care alcătuieşte şi suportul lor, adică ceea ce formează acel

quid al obiectului Astfel stând lucrurile, raportul conştiinţei cu obiectul său nu este altceva decât raportul noezei şi ad noemei însăşi cu obiectul pol, adică cu acel suport al predicaţiei care rămâne identic chiar când acestea se schimbă.

în percepţia plantei, predicatele, verde, mică, fragilă, aparţin nucleului. Dar nucleul noemei – numit materie în *Logische Untersuchungen* – determină nu numai obiectul conştiinţei, ci şi „calitatea'* în care îl sesizează conştiinţa şi raporturile formale pe care ea i le atribuie. De această materie – şi de aici se poate deduce şi caracterul pe jumătate materialist în acest sens al esteticii fenomenologice – depinde faptul că obiectul apare într-un fel sau altul, variind astfel şi din punct de vedere estetic. Aici se vede faptul că în concepţia estetică husserliană, frumosul ca armonie este dictat de acest raport al predicatelor între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, al fiecăruia dintre ele cu nucleul suport.

Când însă ansamblul predicatelor este menit să exprime acel *quid* intenţional, deci esenţa obiectului spre care se îndreaptă conştiinţa, el îşi pierde caracterul de *materie* ca în *Logische Untersuchungen,* şi devine sens al noemei[2]. Cu alte cuvinte, ceea ce dă sens fenomenologic structurii este intenţia, iar aceasta, adică sensul, se sesizează ca atare ou intui

1 *Ideen,* pp. 168, 189.

2 *Ideen,* pp. 208, 268.

ţia.[1] Intuiţia estetică va sesiza deci nu forme sau structuri, ci sensuri.

Dacă vom corobora aici estetica lui Husserl cu cea a iui Croce şi Heidegger, vom putea vedea că perceperea sensului alcătuirii, adică a sensului esenţei, este posibilă la toţi numai cu ajutorul intuiţiei. Ceea ce-i deosebeşte

însă este modul cum înţelege fiecare realizarea acestei intuiţii. Heidegger şi Croce o văd realizându-se numai în actul creator al artistului (pentru Croce, intuiţia fiind egală cu expresia, ia/r pentru Heidegger, maximă intensitate ca trăire), iar Husserl printr-un act reflexiv al conştiinţei.

Pentru Husserl, în teoria intuiţiei, primatul conştiinţei teoretice are o importanţă capitală. Intuiţia, în concepţia lui, ne pune în contjaict cu fiinţa, considerată ca act de gândire pură având o structură determinată.

Gândirea pură nu se îndreaptă asupra imaginii mentale, ci asupra modului în care e9te trăit obiectul, ea fiind, spune Husserl, „viaţă în prezenţa fiinţei". Şi cunoaşterea ce rezultă de aici confirmă, tocmai prin actul intuitiv, că ceea ce viza intenţia nesatisfăcută de simpla semnificaţie a fost atins.2 Semnificaţia deci nu este totul, în ceea ce priveşte fiinţa, şi intuiţia simte aceasta.

Interesant este însă faptul că actele intuitive, deci acelea prin care intrăm în contact cu fiinţa lucrurilor, nu sunt nişte stări speciale ale spiritului, ci prezentări (*Gegenwarti- gung)* şi reprezentări (*Vergegenwărtigung*) – la acestea din unmă participând şi imaginaţia.3

Intuiţia, prin aceste acte, spune Husserl, posadă obiectul cu sentimentul de plenitudine (*Fiille*) şi de frumos în acelaşi timp. Plenitudinea, materia şi frumosul stau într-un raport foarte strâns, în sensul că plenitudinea oferă obiectului cantitatea materială, iar frumosul calitatea. 4

în ceea ce priveşte judecata din punct de vedere fenomenologic, ea constă în aprecierea constituirii unei noi forme

1 *Ideen,* p. 273.

2 *Logische Untersuchungen,* III, p. 34.

3 *Ideen*, p. 225.

4 *Logische Untersuchungen,* III, p. 88.

a obiectului în intuiţia creatorului, mai exact, în surprinderea modului în care este el intuit şi recreat de artist pentru a fi din nou prezentat unei intuiţii, cea a spectatorului. Judecata estetică pentru criticul fenomenolog va fi aşadar o adevărată *adaequatio rei et intellectu,* lucrul putând fi însă şi un obiect natural şi unul creat artistic. Dar această adecvare a gândirii cu lucrul se va produce numai în structurile determinate ale gândirii, legile logice care ne vor permite să legăm subiectul cu predicatul chiar în această sferă a esteticului fiind legi ale realităţii însăşi. Din aceasta decurge faptul că o artă care ţinteşte într-adevăr să descopere esenţe trebuie – în faţa judecăţilor de rigoare estetică – să corespundă legilor structurale ale firii, altfel ea poate fi artă, dar corespunzând nu ordinei fireşti, ci unei ordini personale în care conştiinţa nu-şi mai intuieşte exact obiectul.

Din acest punct de vedere, estetica lui Husserl este foarte realistă. E adevărat că, procedând fragmentar, intuiţia estetică poate descoperi lucruri de o bizară alcătuire sau structură, dar accasta numai când nu procedează cum trebuie, bizuindu-se doar pe reprezentare, nu şi pe percepţie sau prezentare (*Gegenwartigkeit)* – aceste două acte fiindu-i absolut necesare şi intuiţiei estetice ca să poată opera exact în surprinderea frumosului fenomenologic.

Pentru acest motiv, adică faptul că Husserl leagă un proces intuitiv de gândirea pură, estetica lui va fi mult mai intelectualistă decât cea a lui Heidegger, în care se pune accentul pe trăirea neintelectuală, directă, a sensului lucrurilor. Teza lui Heidegger este diametral opusă celei a lui Husserl. Pentru el, intuiţia sensibilă nu

alterează fenomenul numai în măsura în care nu recurge la structuri şi alcătuiri pentru redarea sensului lui, la Husserl lucrurile prezentân- du-se tocmai invers, pentru el sensul nefiind intuibil, şi deci cognoscibil, decât prin aceste structuri ale esenţei.

Am insistat mai mult pe aceste asemănări şi deosebiri în ceea ce priveşte cunoaşterea artistică, deoarece aceşti doi gânditori, împreună cu Hegel, au generat trei importante estetici contemporane. Gândirea dialectică a făcut să apară un gen de estetică bazată pe *interpretare* (Hegel, Lukâcs),

iar cea fenomenologică şi existenţialistă un gen de estetică bazată pe *constatare.*

Husserl nu s-a ocupat însă în mod special de estetică, cum au făcut HaTtmaon, Be«nse sau Lukâcs în esteticile lor. Nu s-a ocupat nici măcar atât cât s-a ocupat Heidegger în *Die Technik und die Kehre* şi în *Der Ursprung des Kunst- werks.* El şi-a desfăşurat sistemul de gândire fără preocupări speciale de acest gen. Dacă au apărut, totuşi, ele s-au inserat în opera sa, de unde noi le-am desprins încercând să refacem, reconstituind, ceea ce ceilalţi gânditori au făcut singuri, constituindu-şi o estetică corolar al sistemului lor de gândire. Şi pentru că Llusserl, cum am spus, n-a scris studii speciale de estetică, raportându-şi concepţia la fenomenul artistic al vreunei epotci, nici noi n-am dat nicio extindere de acest gen concepţiei sale estetice reconstituite, limitându-ne doar la a o contura ca sistem, adică delimitând esenţa esteticului văzut de el, modurile în care poate exista şi apărea, şi criteriile după care el considera că se poate formula judecata estetică.

Teoriile de bază ale esteticii husserliene se pot urmări însă mai bine ca aplicativitate în estetica

discipolilor săi, M. Geiger, Waldemar Conrad, R. Ingarden, M. Dufrenne şi M. Bense.

Aşadar, primii care introduc în estetică modelele preconizate de Husserl, respectiv metodele fenomenologice ale reducţiei şi contemplării (*eidetische Reduktion* şi *Wesens- schau),* sunt aceşti elevi ai săi, M. Geiger, \V. Conrad şi polonezul Roman Ingarden, rezultatele cercetărilor concrete, adică cu aplicare directă la materialul artistic, ale acestuia din urmă, exercitând chiar mare influenţă asupra teoriilor literare ale ultimelor decenii (R. Wellek. R. Barthes, G. Poulet, A. Robbe-Grillet). Din acest punct de vedere, el şi nu altul ar putea fi pe drept cuvânt numit părintele struc- turahsmului literar (R. Barthes în special îi datorează foarte

muit). Spre deosebire de Geiger şi de Husserl, R. Ingarden insistă însă în mod special nu pe procesul creaţiei, ci pe cel de receptarex, socotind că în cadrul acestui proces se defineşte de fapt creaţia proiectată altminteri intenţional în primul. Părerea lui este că astfel *structurile de bază* şi *modul de fiinţare,* în special al operei literare, se obţin mai degrabă pe această cale decât pe calea *intuirii esenţei (Wesens- scbau).*2 Din acest punct de vedere, limitându-se la sfera esteticului literar şi mai exact la receptarea operei literare, el reuşeşte să facă din teoria literaturii o adevărată ştiinţă particulară, constituită sub formă de istorie a lectorii. 3 Pentru Ingarden, operele de artă reprezintă adevărate structuri critice ale existenţei intenţionale. Abătânldu-se de la linia transcendentalismului husserlian, el consideră că obiectul intenţional, în domeniul operelor de artă picturale, muzicale, literare şi chiar cinematografice, are un dublu fundament critic constituit dintr-o *existenţă*

reală şi un *concept ideal.*

Realizat în opera de artă, acest obiect intenţional, cu această bază, prezintă, în analiza procesului de receptare, o structură stratificată. în opera literară, aceste straturi ar fi următoarele: 1. stratul unităţilor lingvistice, 2. stratul semantic, 3. stratul obiectului reprezentat şi 4. stratul aparenţelor schematizate.

Toate aceste straturi, atunci când sunt descoperite, se corelează cu omoloagele lor de pe planul conştiinţei, prin- această analiză, opera literară căpătând şi aspect subiectiv, în cadrul acestui proces de descoperire şi omologare mal survin încă două operaţii fundamentale : 1. Percepţia simultană a calităţilor formale, vizuale şi auditive, care creează în cazul operei literare dubla aparenţă a cuvântului. 2. Recunoaşterea cuvântului, care provoacă totodată şi înţelegerea lui.

1 R. Ingarden, *Vom Erkennen des literariscben Kunstwerks,* Tubingen, 1969.

2 R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst,* Tubingen, 1931.

3 R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Tubingen, 1959.

Această înţelegere a cuvântului duce în fine la problema semnificaţiei cuvintelor şi a frazelor (în celelalte arte, semnificaţia limbajului specific fiecărui domeniu). Aici se naşte însă posibilitatea unei adevărate polemici cu interpretarea psihologistă care identifică semnificaţia cuvintelor cu materia proprie unor acte psihice denumite acte semnificative şi cu punctul de vedere husserlian, care consideră cuvântul ca fiind obiect ideal existând în afara timpului.

Mecanismul comprehensibilităţii cuvântului presupune descoperirea intenţiei sale semantice.

Gândind textul pe care-l citeşte, după descoperirea semnificaţiei, cititorul actualizează intenţia semantică a cuvântului. Cu ajutorul unor acte intelectuale speciale (operaţiuni creatoare de fraze) cuvintele sunt sesizate ca membre ale unei fraze care, la rân- dul ei, se corelează şi ea cu altele de acelaşi ordin. Aşa se face că în lectură, conţinutul operei apare ca un tot semantic bine organizat.

Lectura, după Ingarden, este şi ea de două feluri : activă şi pasivă. Lectura activă înseamnă cunoaştere şi descoperire a straturilor obiectului reprezentat; lectura pasivă e doar receptarea mecanică a sensului textului, sau mai bine zis a stratului semantic, fără legăturile necesare dintre fraze.

în lectura activă, după descoperirea straturilor structurale ale obiectului reprezentat, se stabilesc corelatele intenţionale ale frazelor textului.

Preocuparea stabilirii acestor corelate intenţionale constituie miezul studiilor din *Das literarische Kunstwerk,* preocupare pe care de altfel o mai întâlnim şi la Meinong şi la Reinach, în cercetări însă mai puţin de factură estetică şi mai mult de fenomenologie pură. Importantă pentru In- garden nu e însă starea de lucruri pe care o descrie textul, ci intenţionalitatea cu care este încărcat obiectul cuprins în text. Pentru a progresa în comprehensiunea stărilor intenţionale, în viziunea lui Ingarden este necesar un proces de obiectivizare a sensului frazelor din text. O dată realizat acesta, obiectul apare ca un produs sintetizat de către cititor. Acest obiect reprezentat în orice operă literară prezintă însă şi o mulţime de locuri nedeterminate pe care le

completează imagistic cititorul cu ajutorul propriei sale fantezii, ajungându-se astfel la o concretizare cât

mai complexă a lumii obiectului reprezentat.

în acest proces, obiectul şi concretizarea straturilor obiectului reprezentat sunt echivalente cu obiectul şi concretizarea straturilor aparenţelor schematice pe care şi le imaginează lectorul. Sincronizarea se face prin lectura care abordează simultan toate straturile operei literare, astfel că aceasta devine dintr-o dată expresie a structurii psihice a autorului şi a modului în care ea poate fi înţeleasă de către cititor, adică a modului în care acesta poate face legăturile esenţiale între diversele calităţi pentru a putea constitui în final entitatea intenţionată de creator.

în lumina unei atari estetici, noua literatură, şi mai ales cea franceză contemporană, legată de valul *Noului Roman,* va putea fi privită într-o cu totul altă lumină, cititorul participând aproape în egală măsură cu autorul la constituirea unor lumi intenţionale, iar în măsura în care sincronizarea planurilor intenţionale ale cititorului cu cele ale creatorului nu poate fi realizată, asistăm prin parcurgerea textului la o nouă creaţie : cea a cititorului, care deşi nu e originală ca intenţionalitate, ca realizare îi aparţine numai lui.

Pentru M. Geiger, introducerea metodei fenomenologice în estetică înseamnă încercarea de rezolvare a unei crize din acest domeniu, o criză, spune el, similară cu cele care apar în momente de răscruce ideologică.

Până la apariţia fenomenologiei, modurile de concepere ale estet-icii urmau, după părerea lui, fie criterii metafizice,, fie empirice, fie normative sau pur şi simplu descriptive, iar frumosul era socotit ca fiind de două feluri, natural şi artistic, dintre acestea două prevalând primul.

O dată cu apariţia esteticii fenomenologice geigeriene, acest domeniu se fundamentează ca ştiinţă autonomă şi par

ticulară, ca oricare dintre ştiinţele naturii, pentru M. Geiger, estetica iwcluzâiiid: 1. o ştiinţă particulară, bazată pe aplicarea metodei fenomenologice, 2. o disciplină filosofică şi 3. un domeniu de aplicare.

Ca ştiinţă particulară, estetica geigeriană se ocupă de cercetarea valorilor estetice şi artistice, examinând structurile obiectului artistic, precum şi determinarea lui valorică. Problema originii şi a semnificaţiilor principiilor estetice este lăsată pe seama esteticii filosofice, de care în niciun caz nu se poate lipsi niciun mare estetician *, problemele esenţiale ale esteticii fiind insolubile în afara unui *Weltanschauung* bine închegat.

Criteriul valoric în acest domeniu al frumosului, de pildă, nu poate fi stabilit decât în funcţie de o prealabilă diferenţiere a stării estetice de cea neestetică, a artei de non- artă, a diverselor trăiri estetice. Impasul obţinerii însă a unor unităţi de măsură exacte şi valabile a dus la crearea esteticii empirice, iar eşecul acesteia în rezolvarea problemelor sistematice a determinat recurgerea la filosofie, care putea oferi o întreagă teorie a valorilor. De pe urma încercărilor de eludare a filosofiei de către empirişti s-a ajuns însă să se introducă în estetică o serie de evaluări (*Wer- tungen*), insuficient clarificate chiar din punct de vedere ştiinţific. Pentru acest motiv, în viziunea lui Geiger, estetica ştiinţifică implică neapărat o teorie specială despre esenţa artei şi o reelaborare a esteticii psihologiste care avea în vedere mai mult stările subiective ale creatorului şi ale receptorului decât stările obiectuale ale produsului de artă. în acest sens, estetica sa reprezintă sinteza dintre cele două tendinţe contrarii vădite de cele două tipuri de estetică, a obiectului 2 şi a subiectului 3, accentul axiologic căzând însă, totuşi,

1 Chiar când un Volkelt, un Th. Lipps sau un E. Utiiz şi-au constituit estetici aparent desprinse de filosofie, involuntar ele totuşi se bazau pe o ideologie expusă de unul din marile sisteme la modă, în cazul acestora, neokantianismul.

2 Reprezentată de M. Dessoir, *Allgemeine Kunstwissenschaft,* 19C6, ?! E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kimstivissenscbaft,* 1914.

3 Volkelt, *System der Ăsthetik,* 19C6, Th. Lipps, *Âsthetik,* 1920.

pe aspectul subiectiv al operei de artă, adică pe procesul de creaţie şi de receptare. în această viziune de sinteză estetică 1 se delimitează două preocupări fundamentale, una legată de obiectul estetic (ştiinţa generală a artei) şi cealaltă legată de analiza trăirii estetice, implicând analiza fenomenului psihic al contemplaţiei, al plăcerii şi al aprecierii estetice. Preocupările sunt explicabile, întrucât doctrina intenţionalităţii, aşa cum am văzut-o elaborată de Husserl, pretinde să se facă disocierea dintre obiectele intenţionale şi actele intenţionale ale conştiinţei premergătoare creării acestor obiecte.

Cea mai mare contribuţie a lui Geiger în domeniul esteticii fenomenologice o constituie însă trasarea principiilor fenomenologice aile plăcerii2 care, la rândul său, se bazează pe o concentrare externă în faţa operei de artă, concentrare în care sunt cuprinse valorile şi particularităţile structurii ei. Gustul nu are nimic de-a face cu sentimentul, care este totalmente exclus din procesul de receptare cu motivarea că dacă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adâncă a subiectivităţii noastre, gustul sau plăcerea estetică se mişcă în regiunea cea mai superficială a eului, adân-

cimea fiind însă o stare personală şi nu fenomenală.

Pe baza acestui gust estetic se face distincţia între estetica valorilor obiectivate în operă (*Wertasthetik)* şi estetica plăcerii subiective *(Wirkimgsastbetik),* valori care pe de altă parte sunt intuibile numai în mod eidetic, ulterior în funcţie de aceste intuiţii stabilindu-se diversele esenţe estetice pe care tind de fapt să le descopere şi criticul şi esteticianul.

Şi astfel, pe măsură ce arta dispare sub bisturiul analitic, *teoriile despre artă* se înmulţesc şi se complică din ce în ce mai mult, indiferent dacă ele ţin de o estetică sau alta.

*

— *:-

1 M. Geiger. *Zugănge zur Ăsthttik,* 1928,

2 M. Geiger, *Beitrage zur Phiinomenologie des asthetischen Genusses,* 1913.

La Mikel Dufrenne, fenomenologia capătă o deosebită aplicare prin raportare la suma experienţelor estetice, experienţe care implică la rândul lor obiectul artistic, opera de artă, precum şi atitudinea receptorului faţă de această operă.

Interesant este faptul că pentru el obiectul estetic se reduce la o sumă de date perceptibile, însumate nu de o esenţă, ci de capacităţile receptive ale subiectului. Cu aceasta, accentul axiologic estetic se deplasează şi la el de pe obiect pe subiect, obiectul arătând doar ceea ce trebuie să demonstreze subiectul. Obiectul s-ar manifesta prin simpla sa prezenţă, fiind un *en-soi-pour-nous* (-un *în-sine-pentru-noi),* sau, altfel spus, ceva ce există prin el dar pentru noi. Din această pricină, el este şi apare nelăsând nicio clipă ca prin intermediul lui să se întrevadă altceva (el însuşi căpătând prezenţă numai în

momentul în care apare în faţa subiectului receptor). în analiza operei de artă, acesteia i se dezvăluie structurile alcătuite dintr-un material specific fiecărei arte, material care capătă şi el expresie structurală numai în funcţie de subiectul creator sau receptor de frumos, obiectul estetic devenind operă de artă numai în urma acţiunii acestor doi factori. în sine, deci, obiectul artistic ar închide posibilul estetic pe care subiectul I-ar realiza sau căruia i-ar da expresie după modelele intenţionalităţii sale.

Cea mai importantă teorie din această estetică este cea a semnificaţiei ontologice a experienţei estetice, experienţă prin care se poate accede la veridicitatea obiectului estetic, veridicitate privind atât conţinutul cât şi expresia.

Fenomenologia experienţei estetice demonstrează astfel descoperirea esenţialităţii lumii pe baza experienţelor individuale, alimentând întrucâtva şi acele teorii moderne care susţin că numai prin estetic se poate ajunge la capătul cunoaşterii.

în concluzie, referitor la estetica fenomenologică putem stabili următoarele :

Conform viziunii lui M. Geiger, ea apare într-adevăr într-un moment de criză, când pentru clarificarea anumitor probleme de bază ale esteticii, cum este de pildă teoria valorilor, trebuia să se facă neapărat apel la filosofie. în acest

servs, am văzut, se pronunţă chiar el, atunci când spune că : „Problemele esenţiale ale esteticii sunt insolubile în afara unui *Weltanschauiing* bine închegat din punct de vedere filosofie" x.

Un alt aspect al crizei privea controversa dintre diversele tipuri estetice (metafizică, empirică, normativă şi descriptivă) pe tema obiectului estetic şi a receptării

operei de artă, unele punând accentul pe studierea aprofundată a operei de artă în sine (curentul obiectivist), iar altele pe analiza procesului subiectiv al receptării operei de artă (curentul subiectivist).

Faţă de aceste două mari tendinţe, fenomenologia vine cu teoria fundamentării esteticului pe baza unei *ştiinţe generale a artei* privind structura obiectului estetic, pentru a se putea stabili esenţa operei de artă, şi pe baza *analizei trăirii estetice,* care să implice aspectul psihic al contemplaţiei, al plăcerii şi al aprecierii.

în acest fel s-a ajuns la fundamentarea esteticii fenomenologice, în concepţia lui M. Geiger, Ingarden, Conrad şi M. Dufrenne, care nu neglijează niciuna dintre cele două mari teme privind esenţa operei de artă şi receptarea ei.

De fapt, în funcţie de cum s-a deplasat atenţia pe o temă sau pe cealaltă (fără însă a fi neglijată total niciuna), am putea stabili în cadrul esteticii fenomenologice trei perioade :

1. Perioada iniţială, în care Husserl emite principiile şi metodele (reducţiile şi contemplaţia).
2. Perioada de vârf, în care M. Geiger, W. Conrad şi R. Ingarden îşi constituie esteticile complexe ca ştiinţe autonome.
3. Perioada când din fenomenologie se desprinde existenţialismul, perioadă de afirmare a lui M. Heidegger, în care accentul se pune din nou pe trăirea estetică mai mult decât pe orice.

Raportate însă la concepţia noastră estetică, criteriile fenomenologice îşi pierd valabilitatea pe care o au în ca

1 M. Geiger, *Zugange zur Asthetik,* 1928, p. IC.

drul sistemului lor, şi o critică adusă acestora, de

pe poziţii dialectice, ar viza de fapt întreg sistemul husserlian. Cum însă intenţia noastră a fost aiceea de a prezenta mai întâi diversitatea fenomenului estetic contemporan, afirmaţiile noastre vor viza mai întâi fisurile sistemului respectiv şi numai după aceea pe cale ale concepţiei estetice bazată pe el.

1. Mai întâi de orice fenomenologiei putându-i-se contesta premiza fundamentală, potrivit căreia lumea ar fi rezultatul proiecţiei intenţionalităţii unui eu ascuns în dosul noe- melor, acest eu fiind el însuşi parte integrantă în lume, i se vor putea contesta şi esteticii respective aserţiunile după care frumosul, ca esenţă şi forme de manifestare, ar fi doar o realitate intenţională şi nu una obiectivă, desprinsă de eul generator.

2. Pentru că, estetic vorbind, frumosul poate avea şi o existenţă complet independentă de cea a subiectului creator, alături de o estetică a subiectului, trebuie neapărat să existe şi una a obiectului, independentă de cea a creatorului sau a contemplatorului ei (aceasta nefiind inclusă de fenomenologie).

3. Fiindcă, foarte apropiate de principiile unei estetici funcţionale ni se par şi cele aie fenomenologiei referitoare la formele de manifestare ale frumosului, acestea vor putea fi totuşi înglobate, pentru rigoarea lor demonstrativă în cadrul concepţiei noastre estetice, ele neputând fi în niciun caz neglijate, mai ales, cum am spus, atunci când se referă la opere create dintr-o perspectivă fenomenologică.

Căutând însă să se impună în continuare şi după o serie de înfrângeri istorice, prin contestarea de fapt nu numai a condiţiei sale, ci şi prin problematizarea întregii existenţe, spiritul german a dat dovadă de un imens orgoliu şi zbucium, creând alături de Hegel, şi de alţi gânditori progresişti, şi pe cei a căror gândire reprezintă tocmai contrariul acestora.

Cum însă acest raport nu contribuie la diminuarea acestei gândiri, ci la amplificarea complexităţii ei, pe baza unui proces, în fond dialectic, de acţiune a contrariilor, el trebuie neapărat cunoscut.

Făicând, după cum vom vedea, din fiinţă un punct de plecare în sens invers cercetării dialectice, M. Heidegger îi aprofundează conţinutul, structura şi sensurile cu o minuţiozitate şi după o tehnică pe care, deşi nu le putem accepta, din punctul nostru de vedere, le vom remarca totuşi ca model de ingeniozitate constructivistă, în sensul de validitate însă şi nicidecum de veridicitate.

ARTA, MODALITATE DE REVELARE A ESENŢEI FIINŢEI – MARTIN HEIDEGGER

De problema esteticului şi a artei, Heidegger a început să se preocupe în mod special abia când „primejdia cea mai mare pentru om a devenit ceea ce face el“ *(Die Technik und die Kehre,* p. 42) – adică tocmai atunci când *fiinţa* i s-a părut mai ameninţată ca oricând de propriile-i determinaţii.

Dacă Hegel, în filosofia germană, apare preocupat de fiinţă şi de determinaţiile ei ulterioare, dezvăluind, în acea teribilă dialectică, jocul sublim al fundamentelor lumii, Heidegger, pornind tot de la fiinţă, se orientează faţă de ea oarecum în sens invers, adică nu adâncind jocul fiinţei în devenirea ei dialectică, *Sein – Nichtsein,* ci sensul, esenţa şi structurile ei.

Dificultatea cea mare se va arăta însă a fi mijlocul de cercetare, deoarece, dacă pentru Hegel raţiunea putea face faţă tuturor impasurilor epistemologice, obiectul ei fiind devenirea fiinţei, adică procesualitatea

jocului *Sein – Nichtsein,* pentru Heidegger, pătrunderea în însăşi esenţa fiinţei presupune şi cere alte modalităţi de abordare. De aceea, opera sa fundamentală, *Sein und Zeit,* începe cu o introducere în care, înainte de orice, se pune problema metodei de cercetare, a planului ei de desfăşurare pentru surprinderea sensului, conţinutului şi a structurii esenţei fiinţei. Şi consecinţa analizei fundamentale pregătitoare este formularea premisei capitale: fiinţa nu-şi dezvăluie sensul, conţinutul şi structura decât în climatul unei tensiuni care antrenează nu numai raţiunea, intelectul şi afectul subiectului cunoscător, ci întreaga lui fiinţă. Cu alte cuvinte, pentru depăşirea opoziţiei subiect-obiect, adică pentru ca fiinţa să se poată recunoaşte pe sine – graniţă care a constituit limita peste care se străduie să treacă, începând din Antichitate şi până azi, toate marile filosofii – Heidegger propune o autoanaliză aproape extatică a fiinţei, extatică însă în sensul etimologic şi nu mistic al cuvântului.

Vom avea deci de-a face la Heidegger cu fiinţa care tinde să se cunoască pe sine în esenţialitatea şi nu în devenirea sa, modalitate deci cu totul opusă celei hegeliene.

In încercarea fiinţei de a se autocunoaşte, primele evidenţe sunt cele legate de dezvăluirea structurilor ei. Apar astfel trei forme fundamentale structurative ale Sei»-ului, respectiv *Da-Sein,* fiinţa obiectivată ca subiect cunoscător, sau totalitate a legilor fundamentale ale structurii noastre ; *So-Sein* sau lucrurile propriu-zise, care ne apar însă ca interferenţe ale fiinţei noastre cu fiinţa lor ; *Um-Sein* sau „fiinţa problematică", adică posibilă într-un fel sau altul în funcţie de determinaţia fiinţei cunoscătoare *(Da-Sein).*

Aceste ipostaze ale fiinţei *(Sein)* în procesualitatea

cunoaşterii alcătuiesc fenomenologia, adică ceea ce apare lă- sând să se vadă despre ce este vorba. Fenomenologia, spune Heidegger, ne dă însă numai esenţa structurilor fundamentale, nu şi sensul lor ascuns. Pentru aceasta este nevoie de ontologie, adică de o fenomenologie care să descopere sensurile. Cu această funcţie, fenomenologia se transformă într-o hermeneutică (termen heâdeggerian), adică în ceva care scoate la iveală sensul structurilor pe care le găsim în fiinţa existentă. De unde şi marea deosebire între cele două tipuri de estetică, respectiv cea existenţialistă şi cea fenomenologică.

Astfel, în timp ce pentru concepţia existenţialistă structurile nu reprezintă esenţa fiinţei şi deci nici a frumosului, ci doar punctul de plecare pentru descoperirea sensului care le transcende, sens care de fapt numai el trimite la esenţe, pentru esteticienii fenomenologi, structura logică a *eidos*- ului, percepută într-o *Wesensschau,* adică într-o contemplaţie sau, mai bine zis, înţelegere esenţială, constituie de fapt însăşi esenţa lucrurilor şi implicit şi a frumosului (frumos care am văzut, la capitolul despre estetica fenomenologică, cum şi din ce e alcătuit într-o atare viziune).

Mergând aşadar în sens invers pe sensul structurilor descoperite în fiinţă, i se descopere acesteia esenţa, care constă în însuşi faptul de *A fi. „A* fi în lume" *(In-der-Wtlt-Sein)* este caracteristica fundamentală a fiinţei existente, adică a

fiinţei ce se manifestă pe sine sieşi (*Seiend.es Sein),* sau fiinţa ce se fiinţează. (Precizăm aici că deseori noţiunea germană *Sein* este tradusă în multe limbi prin cea de existenţă. Uneori Heidegger însuşi nu prccizează accepţia, pre- supunând că faptul a fost stabilit la

început, dar pentru noţiunea de existenţă avem celălalt termen, *Existenz,* cu care *Sein* poate fi deseori confundat.)

Fiind în lume – aceasta conturându-se pentru noi în stările de cum ne simţim noi faţă de ea şi de cum o putem înţelege *(Befindlicbkeit und Verstehen)* – existăm, adică ne plasăm în afara a ceea ce suntem (noi fiind ca fiinţă un cumul de potenţe). Dar existenţa ia pentru Heidegger

— cum am mai spus – accepţii cu totul aparte faţă de cele hegeliene. Existenţa este pentru el ceva mai mult decât este ea de fapt *(stăndig mehr als es tatsachlich ist),* adică un mod interior al fiinţei de a-şi manifesta sieşi esenţa. Dacă la Hegel, fiinţei, în procesul de devenire, îi urma existenţa, apoi esenţa, şi, în cele din urmă, fenomenul, ca trepte de trecere în drumul de reîntoarcere la sine, la Heidegger, aceleaşi noţiuni servesc drept termeni pentru delimitarea conţinutului fiinţei, respectiv, esenţa şi structura.

Manifestându-se astfel esenţa fiinţei prin existenţă, aceasta, adică fiinţa *(Sein),* în viziunea lui Heidegger se descoperă pe sine ca o *existenţă* a cărei esenţă este însăşi *existenţa* ei ameninţată *(Das Sein entdeckt sich selbst als Sein dessen Essenz ist selbst seine bedrohende Existenz).* Ameninţată însă de negativul ei, de nefiinţă sau de neant, adică de posibilitatea de a nu mai fi posibilă. Teama apare deci în filosofia lui Heidegger ca fenomenul caracteristic în care existenţa arată originar ce este. (Delimitativ precizăm şi aici că, spre deosebire de Hegel, la care existenţa se putea urmări dialectic, la Heidegger, esenţa existenţei nu se poate surprinde decât într-o astfel de circumstanţă în care apare prezentă şi *teama,* raportată însă la fiinţa noastră şi nu la ceva exterior, căci atunci n-ar mai fi teamă, oi *frică* faţă de ceva precis din exteriorul nostru.) Teama ar fi deci în concepţia lui Heidegger esenţa existenţei, ceea ce ne

face să ne gândim la suma posibilităţilor noastre în lume. Ea ne

dezvăluie *grija,* despre care Heidegger spune că ar fi structura noastră existenţială cea mai profundă. în planurile sale de suprafaţă, grija produce înţelegerea şi naşte limbajul, prin adâncirea carora se ajunge la descoperirea realităţii şi adevărului în ceea ce priveşte esenţa fiinţei. Din această descoperire a esenţei fiinţei decurge la Heidegger întreaga sa concepţie în legătură cu arta şi tehnica, şi de altfel întreaga sa estetică. înainte însă de a ne ocupa detailat de aceasta, să urmărim mai departe descoperirile ontologice pe care le face Heidegger şi la care se va raporta necontenit estetica sa.

Grija fiind pentru el fundament existenţial şi alcătuind structura noastră existenţială cea mai profundă, ea se va compune din anumite elemente legate între ele prin variate tipuri de relaţii. Factorii componenţi ai grijii sunt posibilităţile sau potenţele, spune Heidegger, întrucât noi suntem „suma posibilităţilor noastre". Omul fiind astfel conceput în esenţialitatea sa ca un cumul de posibilităţi, în funcţie de modul în care aceste posibilităţi se realizează sau nu în noi, grija se manifestă şi ea în mai multe feluri. Faţă de posibilităţile nerealizate (pentru că atunci când se realizează unele, altele rămân tot în starea lor potenţială, nedevenind realităţi) simţim ceea ce se numeşte *vină,* adică sentimentul culpei faţă de ceva ce nu s-a putut realiza.

Realizarea *posibilităţilor de fapt* în *situaţii de fapt* implică o altă stare sau formă a grijii şi anume *decizia.* Existenţa în decizie, după Heidegger, dă summumul de autenticitate, pentru că insul în situaţia în care „decide" are conştiinţa cea mai lucidă a tot ceea ce conţine el ca

posibil.

în acele momente de absolută acuitate nimic nu-i mai poate scăpa ca evidenţă, el având în faţă implicit şi neantul în care se vede plasat. Insul când decide face să treacă ceva din posibil în real, iar altceva din posibil în neant. Momentul deciziei, din punct de vedere ontologic, este cel mai important moment al omului. De el vor depinde toate sentimentele noastre faţă de ceea ce a rămas în sfera posibilului ca posibil, faţă de posibilul care s-a realizat, şi faţă de posibilul care s-a neantizat. Posibilul rămas ne va da senti

mentul sau frisonul a ceea ce urmează să devină real, adică al viitorului, moment temporal născut ca un corolar al posibilului realizat. Posibilul realizat ne va da sentimentul prezentului, iar cel aneantizat, sentimentul trecutului perceput ca vină faţă de ceea ce nu a devenit real.

Di» această suită de percepţii ale posibilului, iată năs- cându-se *timpul,* care apar la Heidegger nu ca o succesiune a trecutului, prezentului şi viitorului, ci ca o simţire a *grijii, vinei* şi *deciziei.* Timpul nu înseamnă deci la el o suită de momente, ci de stări afective care în înşiruirea lor alcătuiesc elementele esenţiale ale fiinţei noastre. De aceea şi spune el de altfel că timpul este esenţa fiinţei noastre – timpul însă înţeles ca o suită de stări afective fundamentale, şi nu ca suită de momente cronologice care în totalitatea lor alcătuiesc timpul-măsură. După Heidegger purtăm deci în noi posibilul, fundamentul nostru ontologic, dar şi neantul conceput ca sumă a posibilului ratat prin opţiune. Existenţa care se va depăşi pe sine continuu va avea o orientare spre viitor *(sich vorivegnehmen).* Fiind însă aruncată în lume *(In-der-Welt-Sein)* şi într-o situaţie de fapt, această existenţă

va păstra în sine şi urma trecutului, întrucât fiind *ceva* şi nu *altceva,* sentimentul vinei faţă de ceea ce nu s-a realizat survine implicit.

Această durată în sine a existenţei, limitată sau sfârşită doar prin moarte (moartea fiind concepută de el ca însumare a posibilităţilor noastre realizate – în faţa morţii tot ceea ce suntem se adună), alcătuieşte în filosofia heidegge- riană *timpul originar* sau *fiinţa existenţei,* care, la rândul ei, constituie *esenţa fiinţei noastre.*

Nuanţând mai departe, şi aceasta pentru a funda ontologic estetica lui Heidegger, putem desprinde din fluxul existenţial al fiinţei mai multe moduri de existenţă în funcţie de *timpurile* trăite.

Vom avea deci un mod de existenţă căruia îi este caracteristică aşteptarea neprecisă a unui eveniment *(Gewizrtig- sein),* un altul, dimpotrivă, axat pe aşteptarea precisă *(Er- warten),* un al treilea, axat pe conştiinţa prezentului şters *(Gegenwart)* al vieţii cotidiene, al patrulea, pe clipă *(Aitgen-*

blick), moment în care existenţa îşi actualizează toate posibilităţile (astfel se va înţelege mult mai uşor şi tentaţia mefistofelică din *Faust,* şi dorinţa de a opri clipa în loc), al cincilea, modul existenţei banale, în care totul se uită uşor, deci axat pe uitare *(Vergessenheit),* şi cel din urmă, al şaselea, constând în existenţa autentică, în care trecutul se repetă mereu *(Wiederholung),* adică în care se trăieşte permanent aceeaşi vină.

Cuvintele *Gewarten, Erwarten, Gegenwart, Augenblich, Vergessenheit* şi *Wiederholung* vor semnifica deci în sistemul heideggerian moduri de a fi ale noastre. Aceste moduri de a fi ale timpului originar se fundamentează pe atitudinea noastră afectivă faţă de

lume, atitudine care poate fi *frică* de ceva în existenţa banală, *teamă* în aşteptarea autentică, *trăire* a prezentului în existenţa banală, *curiozitate* în căutarea noului, *actualizare* intensă a posibilului în clipă şi *distracţie* în experienţa banală.

Aceste categorii existenţiale vor deveni la Heidegger şi categorii estetice, în funcţie de care se va realiza şi percepe frumosul.

Fiecare lucru în lume îşi va avea un timp al său derivat din una dintre aceste forme ale timpului originar. Aici concepţia lui Heidegger se deosebeşte de cea a lui Bergson în ceea ce priveşte timpul, deoarece acesta nu pare spaţia- lizat, cum e la Bergson, ci însuşi spaţiul are un timp al lui.

Durata va însemna deci la Heidegger *istorie* şi *devenire.* Istoria noastră proprie desfăşurându-se între naştere şi moarte, existenţa noastră va fi istorică. Când însă istoria este autentică şi angajează întreaga sumă a posibilităţilor noastre de a fi în lume, ca capătă caracterul de destin, care este singular. Istoria lumii *(Weltgeschichte)* este o istorie derivată din istoria inşilor, fenomenul *derivării* fiind posibil de surprins fenomenologic în momentele în care apare în joc acea *fiinţă anonimă,* acel *Man,* căruia îi este caracteristică *distracţia,* adică pierderea în lumea exterioară.

ARTA, MODALITATE DE REVELARE A ESENŢEI FIINŢEI / 57

Succint expusă, cam aceasta ar fi ontologia heideggeriană, din care urmează să desprindem estetica sau concepţia sa despre artă şi frumos.

Prin formaţie, Heidegger este mult tributar culturii antice, filosofia presocratică şi platonică spunându-şi din plin cuvântul în gândirea lui în cele mai importante momente ale ei. Fără însă ca estetica să constituie pentru el o preocupare aparte, ca la Hegel, de pildă,

Heidegger realizează deci o analitică a frumosului pornind de la acel îtponoi; , categorie elină care înseamnă şi percepere a adevărului dar şi dezvăluire a lui. La Platon însă frumosul este adevărul absolut în funcţia de armonizator şi organizator al lumii, în acţiune el conjugându-se cu binele care animă totul, iar arta, tocmai această descoperire şi stăpânire intuitivă a adevărului.

La Heidegger, de asemeni, frumosul se identifică cu adevărul ontologic fundamental pe care el, spre deosebire de Platon, îl concepe ca fiind esenţa fiinţei noastre. Funcţia artei va fi deci aceea de a descoperi şi stăpâni în acelaşi timp, fără a falsifica însă, esenţa fiinţei noastre în toată complexitatea ei existenţială. De aici interesul special al lui Heidegger pentru o anumită literatură, dezvăluitoare de asemenea esenţe, de o atenţie aparte bucurându-se în acest sens mai ales literatura rusă – Tolstoi, Dostoievski – de unde de altfel îşi şi alege exemplele pe care le dă ca mostre de autenticitate existenţială indiscutabilă (vezi analiza nuvelelor *Stăpin şi sluga, Moartea lui Ivan Ilici* şi exemplele luate din *Demonii, Amintiri din Casa morţilor* şi *Fraţii Karamazov).*

Arta însemnând cunoaştere prin dezvăluire, ea se va înrudi îndeaproape cu tehnica, tehnică faţă de care — datorită consecinţelor pe care le-a produs asupra fiinţei în ultimele decenii – Heidegger vădeşte un deosebit interes, con- siderând-o cea mai acută problemă a vremii noastre. întreaga sa lucrare *Die Technik und die Kehre* nu tratează despre altceva decât despre tehnică şi artă. De fapt, întreaga sa estetică ar putea fi socotită constituindu-se pe acest raport dialectic dintre cele două noţiuni.

A-ţi pune problema tehnicii, spune Heidegger, înseamnă mai înainte de toate a stabili un raport cu ea. Din acest raport, prima concluzie care se degajează, la un contact încă destul de superficial, e că tehnica nu este tot una cu esenţa tehnicii, după cum copacul nu este tot una cu ceea ce constituie esenţa lui. Atunci ce este totuşi tehnica ? Din definiţiile obişnuite ar reieşi că tehnica este un mijloc folosit spre realizarea unui scop, pe de o parte, iar pe de alta, că ea este un fapt, adică ceva săvârşit de mâna omului ca rezultat al unui anumit scop deja realizat. Ea este deci un instrument, teoria fiind valabilă atât pentru tehnica de acum câteva secole cât şi pentru tehnică în accepţia ei contemporană. Heidegger socoteşte necesară această precizare întrucât pe baza ei se va stabili raportul dintre om şi tehnică, tendinţa omului fiind de a o stăpâni ca instrument, tendinţă ce se va accentua cu atât mai mult cu cât tehnica încearcă să-i scape din mână.

Dar se pune întrebarea : dacă tehnica este numai un instrument, de unde provine această tendinţă de emancipare a ei ? Răspunsul se poate căpăta numai încercând a dezvălui ce este ea în sinea ei, şi în ce constă esenţialitatea tehnicii.

Prin faptul că tehnica se defineşte ca mijloc utilizat în vederea unui scop, analizându-se mijlocul drept ceva prin care altceva acţionează, se ajunge la ideea de cauzalitate, stabilindu-se astfel că acolo unde se urmăreşte un scop, acţionează un mijloc, unde domneşte instrumentalul, domină cauzalitatea.1

Cercetând însă instrumentul în lumina celor patru feluri de cauzalitate, cărora şi el li se supune *(causa materialis, formalis, finalis* şi *efficiens),* Heidegger descoperă că în orice obiect constituit se găseşte o materie din care este făcut, forma sub care se prezintă obiectul, scopul pentru care este făcut, precum şi acţiunea celui ce a făcut obiectul. Deci la baza obiectului

stă o determinare *(ver-an-lassen)* împătrită, iar determinarea, pentru că întotdeauna face să treacă ceva

1 *Wo Zwecke verfolgt, Mittel verwendet werden, wo das Instrumentale herrscht, da ivaltet Ursachlichkeit, Kausalitat* (M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik,* p. 7, Ed. Neske, Aufsatze, Freiburg, 1954).

din inform în ceva formal, capătă caracterul de cauzalitate, adică de scoatere, de aducere a ceva în evidenţă *(her-vor- bringen).* Această scoatere în evidenţă se produce, la rândul ei, numai când dezvăluie ceva ascuns. Ceea ce se scoate în evidenţă dispare în ceea ce se numeşte descoperire. Este, spune Heidegger, ceea ce numesc romanii *veritas,* adică spunem adevăr şi înţelegem de obicei exactitatea reprezentării. Dar acum se pune o alta întrebare : şi ce legătură are adevărul cu tehnica ? Răspunsul pe care-l dă Heidegger este că această legătură cuprinde în ea totul în ceea ce priveşte tehnica, adică ceva în lumina căruia, din nou, tehnica se vădeşte a fi esenţa descoperirii, a dezvăluirii.

Pe de altă parte, întrebându-se asupra semnificaţiei cuvântului grecesc texvi1 > de unde se şi trage etimologia cuvântului tehnică, Heidegger stabileşte pentru această **no**ţiune două semnificaţii, una, cea de artă, şi prin aceasta înrudindu-se cu 7toâr|av<;, adică cu creaţia, iar alta în accepţia platonică, înrudită cu cuvântul £7110x1] nn , adică cu cunoaşterea luată în cel mai larg sens al ei. în calitate de modalitate sau fel de adevăr – şi aici, iar e un joc de termeni greceşti : „ Te %vr| *ist eine Weise des* uct0£Veî<;‘', – tehnica descoperă ceea ce singur n-ar putea ieşi la iveală.

întrucât scopul tehnicii moderne este de a produce energie, mai mult decât de a dezvălui sau de a descoperi, ea capătă un caracter de prefacere, de transformare,

care se petrece în felul următor: energiile ascunse se dezlănţuie, dezlănţuirea se modifică, modificatul se înmagazinează, în- magazinatul iarăşi se împarte, şi acest produs, după împărţire, se transformă, aşa că descoperirea închide în sine toţi aceşti termeni, dezlănţuitul, modificatul, înmagazinatul, împărţitul şi retransformatul.

în acest fel, o veche stare a lucrurilor capătă prin *descoperire (Entbergen)* o nouă orânduire, aşezare interioară *(Bestellen),* care primeşte numele de stare proprie *(Bestand),* ceea ce este cu totul altceva decât obiectul.

Un tren de marfă, spune Heidegger, poate fi perceput ca un obiect, deşi în sine el reprezintă posibilitatea transportului. Maşina, concepută de Hegel ca unealtă de sine

stătătoare, este socotită de Heidegger ca ceva dependent de orânduirea orânduitului1, iar cel ce realizează acest raport, această dependenţă, este omul. In felul acesta, omul face parte din ceea ce numim însuşi modul de descoperire. — Astfel, şi aici vrea să ajungă Heidegger, descoperirea tehnică nu este numai un făcut omenesc, ci ceva în care însuşi omul intră ca parte constitutivă, sau, mai exact, ca element cauzal integrat în acea *causa efficiens* de care vorbeşte el mai înainte şi pe care o întâlnim şi la Aristotel. Cu toate acestea însă. *esenţa tehnicii el o socoteşte a fi ceva ce face ca omul sU descopere adevărul in esenţa orânduitului ca structură.* Acest ceva este numit de el *Gestell,* dar nu ca instrument sau unealtă, aşa cum era vechea şi obişnuita accepţie a noţiunii, ci ca totalitate esenţială, ca schelet al oricărei prezentări.

Esenţa tehnicii nu trebuie confundată cu

tehnicitatea, din aceasta făcând parte instrumentele de operaţiune şi montajul propriu-zis, adică aranjamentul, iar esenţialitatea fiind însuşi principiul ordonator care acţionează prin om.

în lumina acestor teorii, fizica modernă nu mai apare ca fizică experimentală, ci ca orânduitoare a unor energii pe care le cuprinde natura în sine. Ea este deci precursoarea nu a tehnicii, ci a esenţei tehnicii, care prin faptul că este *Gestell,* adică *totalitatea esenţială a oricărei prezentări,* trebuie să schimbe ştiinţele naturale exacte.

0 altă latură a problemei este raportul nostru cu esenţa tehnicii. De vreme ce esenţa tehnicii este ceva ce-l pune pe om pe drumul oricărei descoperiri, prin care realul devine mai mult sau mai puţin perceptibil, durată, permanenţă, şi cum această punere pe un anumit drum se numeşte trimitere *(schicken),* trimiterea generală care pune omul pe calea descoperirilor se va numi soartă *(Geschick).* De la acest *Geschick* se ajunge la *das Geschickliche,* la fatidic, adică la

1 *Vom Bestand her gesehen, (ist) die Maschine scklechthin umelbstandig; denn sie hat ihren Stand einzig an dem Bestellen von Bestellbaren* (M. Heidegger, *op. cit.,* p. 17).

2 *Indem der Mensch die Technik betreibt, nimmt er am Bestellen als einer Weise des Entbergens teii* (*ibid*. p. 18).

ceea ce stă sub determinarea sorţii, un „ce“ care în totalitatea lui, ca obiect al determinării, devine istoric. Libertatea omului faţă de această determinare a sorţii se manifestă în a accepta sau nu impulsul tehnicii care, cum am spus, este dezvăluirea.

Determinismul descoperirii, ceea ce-l împinge pe

om la descoperirea ca fapt, este *primejdie (Gefahr).* M. Heidegger descoperă în particolele limbajului sensuri *nebănuite.* In firea omului existând această pornire spre descoperire, element definitoriu de altfel pentru om în accepţia heidegge- riană, faptul se petrece în cadrul unei experienţe *(erfahren).* Particola „ge“ indicând în germană reflexivitate, *die Gefahr* este rezultatul aplicării acestei noţiuni de expediere asupra sinelui. Aşa se explică afirmaţia sa că „destinul descoperirii nu este în sine nimic altceva decât primejdia" 1.

Ceea ce primejduieşte însă nu este tehnica, ci esenţa tehnicii, adică acea împingere spre dezvăluire, care se face numai în tipare structurale *(das Gestell).* Dominaţia structurii, dezvăluită omului tot dintr-o pornire a sa, înlătură pentru el posibilitatea descoperirii a ceea ce stă în dosul acestei structuri.

De aici, de la această constatare, făcută cu multă subtilitate analitică şi cu multe implicate etimologice – etimologia exprimând pentru Heidegger o adevărată istorie a devenirii – după ce stabileşte în ce constă ameninţarea sau primejdia tehnicii, el trece brusc la afirmaţia coexistenţei contrariilor, menţionând că acolo unde există primejdia, în aceeaşi măsură există şi posibilitatea salvării. Punctul de plecare îl constituie două versuri din Holderlin :

Wo aber Gefahr ist, wăchst / Das Rettende auch (Unde-i primeidie / există şi salvare.) 2

Afirmaţia lirică nu rămâne însă nesprijinilă pe o analiza ulterioară a ceea ce înseamnă *das Rettende* (ceea ce salvează).

Analiza începe cu o simplă părere, stabilită totuşi ca premisă : a salva înseamnă a apuca ceea ce este ameninţat

1 M. Heidegger, *op. cit.,* p. 26.

— *Patmos,* ed. Hellingrath, IV, p. 227.

să dispară şi a face în aşa fel încât acest ameninţat să nu dispară, ci să se continue. 1 Ba mai mult, întrucât esenţa tehnicii, în tendinţa ei de descoperire, falsifică aspectele esenţei tocmai prin această tendinţă de dezvăluire, a salva înseamnă a proceda în aşa fel înăuntrul esenţei, încât aceasta să poată fi păstrată – ea fiind deformată de tendinţele dezvăluitoare ale tehnicii – în forma ei originară, adică să nu fie tulburată în autenticitatea ei.2 Cu aceasta dominaţia tehnicii nu este năruită, ci numai deplasată pe alte aspecte ale esenţei.

Important aici la Heidegger e faptul că salvarea şi esenţa tehnicii – *Retten-Gestell* – sunt considerate ca fiind într-un raport dialectic de mare echilibru. într-un fel, observaţia, de o mare fineţe de altfel, are antecedente extrem de îndepărtate în istoria gândirii omeneşti, concepute însă ca opoziţii între bine şi rău (paralelismul fiind valabil numai în măsura în care tendinţa tehnicii, de falsificare a esenţei, poate fi considerată ca rău, iar cea a salvării, prin asigurarea autenticităţii esenţei, ca bine). Să ne gândim la dualismul persan, sau la antinomiile lui Heraclit.

Din toate rămâne însă pentru Heidegger stabilit un fapt, acela că în esenţa tehnicii există şi primejdia şi putinţa de a evita această primejdie, adică salvarea. Contrariile coexistă deci în sânul aceleiaşi procesualităţi. Reacţia împotriva răului nu va fi deci o reacţie împotriva tehnicii, ci împotriva unei anumite orientări a ei. Şi aceasta fiindcă esenţa tehnicii ca imbold spre descoperire este altceva decât esenţa propriu-zisă, care, încă în accepţia antică (Platon, Socrate)

— pe care şi-o însuşeşte şi Heidegger – este ceea ce se păstrează ca fiind ceva permanent, identic cu sine. în acest sens, el stabileşte un raport de apropiere între noţiunea *Wesen* (fiinţă, esenţă) şi *wâhren,* care înseamnă

a păstra, a ţine, de unde concluzia că esenţa are în sine ceva ce se

1 *Was heisst „Retten" f Gew'ăbnlich meinen wir, es bedeute nur : das vom Untergang Bedrokte gerade noch erhaschen, um es in seinerr. bisherigen Fortbestehen zu sicberti* (M. Heidegger, *op. cit.,* p. 28).

2 *Aber retten sagt mebr. „Retten" ist: einbolen ins Wesen, um so das Wesen erst zu seinem eigentlicben Scheinen zu bringen* (M. Heidegger, *op. cit.,* p. 28).

va opune permanent dezvăluirii, care dezvăluire este pe de altă parte esenţa tehnicii. Omul, plasat oarecum la mijloc, adică determinat, împins să dezvăluie, să descopere, se pomeneşte încercând să se descopere pe sine în esenţialitatea sa, esenţialitate care refuză acest lucru, sau mai bine zis refuză să-şi dezvăluie configuraţia în schemele şi sistemele tehnicii.

Această observaţie este de mare importanţă, pentru că ea dezvăluie pe de o parte finalitatea tehnicii, explicând prin aceasta şi conflictul de proporţii ontologice – căci esenţa în sine nu există determinată la modul schematic sau con- figurativ, cum ar percepe-o tehnica -— dintre această esenţă a tehnicii şi esenţa însăşi a lucrurilor, iar pe de altă parte situaţia tragică a omului, care se vede la un moment dat

— mai ales când nu se poate rupe de imboldurile tehnicii – şi instrument al tehnicii şi obiect al ei.

în ultimă instanţă, aşadar, lupta se dă la nivelul esenţelor, iar omul neputând evita prin faptă primejdia, nu mai poate reacţiona împotriva ei, nu o mai poate anula, sau, mai bine zis, nu mai poate scăpa de ea decât cu ajutorul conştiinţei.

întrebarea care se pune este : cum ? Ca să răspundă la ea, Heidegger recurge iar la o paralelă cu

Platon, stabilind că în accepţia antică TS/vr| (tehnică) era şi ceea ce dezvăluia esenţele sub forma frumosului, adică artele frumoase, care sunt însă şi Tcpoj-io?, adică şi stăpânire a adevărului, şi dezvăluire a lui, sau, cu alte cuvinte, ceva ce-şi dezvăluie esenţa sau adevărul, dar, în acelaşi timp, îl şi păstrează în forma sa nealterată de încercare de dezvăluire. Arta deci ar fi o tehnică a conştiinţei, care, neputând scăpa de sub determinarea tehnicii luată în sensul ei general, neputând deci să nu se descopere, subliniază sau produce o modificare, la nivelul ei, a acestei tendinţe, adică nemaiprocedând confi- gurativ, nemairecurgând la schemele la care de obicei o împinge tehnica, dezvăluie esenţele sau adevărul nealterat, nu prezentându-1 într-o nouă re-creaţie, ci redându-1 anam- nezic, adică aşa cum se prezintă el în amintire.

De aici se degajează concepţia anamnezică a frumosului la Heidegger, şi combativitatea artei împotriva schematizării sau, mai mult, funcţia salvatoare a artei pentru omul ameninţat ontologic de propriile-i porniri tehnice.

Reîntoreându-ne la funcţia tehnicii, aceea de a stârni, pe lângă alte sentimente, şi pe cel al primejdiei, şi fiindcă datorită acestei primejdii omul recurge la un antidot împotriva consecinţelor destructive, din punct de vedere ontologic, ale tehnicii, antidot care este tocmai arta, în această primejdie, trăită cu toată intensitatea, există cuprinsă posibilitatea salvării.

Din acest punct de vedere, observăm cum şi la nivelul esenţialităţii fiinţei intervin anumite raporturi dialectice între elementele care condiţionează dezvăluirea esenţei fiinţei *{das Wesen des Seins*) şi esenţa însăşi a fiinţei. Faptul este important de remarcat,

întrucât Heidegger, care opera analitic chiar în conceptul de la care pornea (respectiv conceptul de fiinţă şi nefiinţă – *Sein und Nicbsein),* negândin- du-se să opereze dialectic în maniera lui Hegel, descoperă totuşi raporturi dialectice şi în subsolurile conceptelor de la care pornea propriu-zis dialectica devenirii.

Prin această analitică de termeni revenim însă şi la o altă veche preocupare heideggeriană, aceea legată de problema *uitării.*

în *uitare,* Heidegger găseşte ascuns începutul oricărei filosofii, al cărei rost, de altfel, este scotocirea şi aducerea aminte. Asistăm, aşadar, cu această revenire, la o foarte interesantă corelare de termeni pe care o vom reda mai jos. Dacă problema filosofiei la Heidegger începe cu scotocirea uitării, deci cu amintirea, şi dacă tehnica este pornire spre descoperire, prin faptul că această descoperire tinde să se facă altfel decât anamnezic, şi anume mimetic, adică prin re-creare în conformitate cu anumite tipare configurative pe care le avem în noi fără ca ele să facă parte din esenţa fiinţei noastre, vom ajtinge nu la o dezvăluire a esenţei, ci la o falsificare a ei, fapt care am văzut cum generează

conştiinţa primejdiei. Această primejdie însă determină şi o reacţie fiinţei care, uitată, se pomeneşte deodată sub incidenţele unei descoperiri (esenţa tehnicii), descoperire pe care, în loc s-o redea aşa cum este ea, o prezintă în tipare şi scheme configurative necorespunzătoare esenţei fiinţei, ci numai esenţei omului (*Menschenwesen*). Or, cum totul se petrece la nivelul esenţelor, din această confruntare a esenţei fiinţei cu cea a omului, la nivelul profund al esenţei acestuia se produce şi reacţia consecutivă acestei nepotriviri, conştiinţa primejdiei, conştiinţă care, într-un fel, este

ceva similar cu conştiinţa neantului, generatoare de angoasă, sentiment pur ontologic.

Fiinţa deci este ameninţată în esenţialitatea ei, potrivit concepţiei lui Heidegger, de două lucruri : pe de o parte, de neant, de nefiinţă, care este o conştiinţă a limitelor fiinţei, iar pe de altă parte, de tendinţa de falsificare a ei la nivelul esenţialităţii fiinţei omeneşti.

Astfel este firesc ca tot la acest nivel să apară în filosofia şi estetica heideggeriană şi reacţiile conservatoare ale esenţei fiinţei : existenţializarea, împotriva neantului, şi creaţia artistică pură, anamnetică, reproducând însăşi esenţa fiinţei într-un proces opus tendinţelor tehnicii (înţeleasă ca pornire spre configurare – *Gestell).* Or, această recurgere la esenţialitatea fiinţei este tocmai întoarcerea de care vorbeşte Heidegger atunci când îşi pune problema tehnicii, întoarcere care, cu alte cuvinte, este însăşi arta, considerată în cele mai pure tendinţe ale ei.

Analitica heideggeriană pune astfel în evidenţă originea unei crize ontologice, existenţialiste, indiioând în acelaşi timp şi modalităţile ei de depăşire.

Pentru astfel de acţiuni este însă necesară o suprafaţă esenţială a fiinţei, de mari proporţii, o suprafaţă permanent prezentă printr-un act de reflexivitate în câmpul conştiinţei – de unde şi importanţa actului de gândire care, în problematica heideggeriană, are funcţia de a reflecta nu numai existenţa obiectivă (*Dasein*), oi şi pe cea subiectivă *(Sein)* la nivelul esenţialităţii lor.

Gonicepu-tă astfel, gândirea e9te corespondenţă originară, corespondenţă între concept, noţiune, cuvânt şi esenţă, pe caie ele trebuie sau air trebui s-o

desemneze.1

Cu această afirmaţie, filosofia lui Heidegger capătă o deosebită importanţă din punct de vedere epistemologic — epistemologie în cadrul căreia, în procesul de cunoaştere până la realizarea deplină a ei, deci până la adecvarea conştiinţei cu esenţialitatea fiinţei, destinul omului este definit ca o aşteptare permanentă – şi estetic, întrucât şi epistemologia şi estetica lui se vor fundamenta pe temelii ontologice proprii sistemului său. Orice obiecţii aduse esteticului său îi vor viza aşadar ontologia, şi orice studii întreprinse asupra cutărei sau cutărei literaturi în lumina esteticii sale vor trebui neapărat să implice ontologic adâncu- rile fiinţei.

De altfel şi studiile sale exemplificatoare pentru validitatea esteticii şi, în general, a ontologiei sale, implică acele opere în care sondajul să poată atinge adâncimi ontice. De aceea, în lumina analizelor esteticii heideggeriene, literatura lui Dostoievski şi a lui Tolstoi prezintă adâncimi nebănuite, iar în ceea ce priveşte poezia, Holderlin îi apare ca omul dotat cu cea mai mare putere de poematizare, adică de comunicare cu cosmosul ontologic.

în cadrul acestei comunicări, poezia exprimă nu numai frumosul în esenţialitatea sa, ci şi modalitatea lui de constituire în conştiinţa artistului. Momentele ar fi cam acestea : întâi contactul cu profunzimea ontică (ontologicul fiind existentul esenţă a fiinţei), deci cu limita perceptibilului, realizat prin cea mai profundă trăire posibilă – actul trăirii incluzând aici participarea cea mai complexă a tuturor factorilor sufleteşti legaţi de afect, voinţă şi intelect.

Acest contact revelator în ceea ce priveşte cunoaşterea îl va determina pe poetul sondator de adâncimi ontice să prelungească pe cât e cu putinţă durata contemplaţiei. Ne- putându-ise permanentiza în

această stare, poetul va încerca să reproducă obiectul generator de extaz ontic, pentru a-l

1 *Dieses anfangliche Entsprechen, eigens vollzogen, ist Denken* (M. Heidegger, *Die Kehre,* p. 40).

avea mereu în faţă şi eventual pentru a-l putea comunica şi altora. Cu aceasta începe însă procesul creaţiei, care va încerca să refacă obiectul celei mai profunde cunoaşteri. în acest sens, se poate vorbi la Heidegger de înclinaţia de a oferi actului poetic funcţii epistemologice de o profunzime imposibil de atins prin alte mijloace raţionale. Poeticul

— în special aşa cum îl vede realizat de Holderlin – reprezintă pentru el cel mai profund mod de cunoaştere şi de redare a fiinţei spre contemplare, fără ca acesteia să i se fi alterat câtuşi de puţin esenţa.

Fenomenologii de pildă, pentru că sunt foarte înrudiţi cu Heidegger, vor protesta aici, contestând posibilitatea unei cunoaşteri estetice care să depăşească reflecţia transcendentală, dar Heidegger pretinde că aceste elemente, rezultat al celor mai abstracte reducţii, îşi dezvăluie şi alte substraturi constituţionale, respectiv esenţe ale esenţelor, însă nu acelei *ratio cognoscendi,* de care face uz fenomenologia, ci trăirii, sau acelei *ratio essendi.* Desigur însă că evidenţele trăite, oricât de inciorucaptibile ar fi ale, trebuie comunicate tot prin concepte, de unde şi imposibilitatea evitării limbajului naţional. Dar interesant de sesizat în viziunea estetică heidegge- riană, şi în general în cea existenţialistă, este faptul că pentru ea importante nu sunt noţiunile, ci ceea ce reiese din combinarea acestor noţiuni pe de o parte în opera de artă, iar pe de alta în sufletul şi în conştiinţa celui ce o percepe. Cuvintele, noţiunile, judecăţile, imaginile sau alte alcătuiri elementare ale acestor opere

de artă trebuie să declanşeze după estetica lui Heidegger în mintea şi în afectul spectatorului aceleaşi stări (emoţii, sentimente, evidenţe) pe care le-a avut şi artistul când a sondat profunzimile ontice. Cum însă aceste stări nu apar la perceperea cuvintelor, culorilor, formdor sau sunetdor, ci după ce acestea şi-au produs rezonanţa în interiorul conştiinţei receptorului de frumos, ar însemna că nu ceea ce spune Holderlin sau Be- ckett de exemplu este interesant, ci ceea ce provoacă spusele lor în sufletele celor ce-i ascultă. Procesul care se petrece în dosul aparenţelor sau după receptarea formelor sau a materialului sensibil nu este numai reflexiv (1? aceasta se

opreşte doar fenomenologia), ci se continuă cu ecoul acestei reflexivităţi intelectuale în fondul nostru afectiv, respectiv cu trăirea sau cu existarea în prezenţa unor atari complexe mişcări de conştiinţă.

Referitor la arta lui Beckett, aparent atât de destructivă la adresa omenescului, într-o atare perspectivă estetică s-ar putea spune că ea, nefiind salvatoare pentru om şi deci neconformându-se principiului estetic existenţialist : arta = încercare de revelare şi de salvare a fiinţei ameninţate, n-ar fi artă. Concluzia este paradoxală şi totuşi paradoxul se rezolvă. S. Beckett este distrugător la adresa unui omenesc alterat în esenţialitatea sa de vicisitudinile unui mod de a fi impropriu vieţii. Literatura sa ilustrează rezultatele unui anumit mod de a fi sau evidenţele unei imposibilităţi a posibilului când acesta nu este abordat cum se cuvine pentru a se putea realiza. Aşteptarea *speranţei (En attendant Godot)* devine inutilă în perspectiva unei vieţi din care a dispărut orice reper, iar *regretul (Oh! Ies beaux jours)* nu poate deveni permanenţă decât pentru

un sine descompus de lipsa orizontului ontologic.

Şi, tot în lumina esteticii analitice heideggeriene, se poate explica de ce literatura modernă existenţialistă tinde să descopere şi să redea fenomenul originar, esenţa fiinţei, de ce arta plastică tinde spre o esenţialitate inteligibilă doar din punct de vedere logic, şi de ce o muzică ultramodernă va ajunge poate, trecând prin faza compoziţiilor electronice, să redea totuşi cândva armonia sferelor sau a tăcerii esenţiale.

în funcţie de primejdia simţită la nivelul creatorului şi de autenticitatea realizată în momentul creaţiei, aceste forme ale artei moderne contemporane, în lumina esteticii lui Heidegger, apar nu ca elucubraţii lipsite de orice noimă, ci ea încercări oarbe de salvare a fiinţei ameninţate de tehnică.

*

ARTA, MODALITATE DE REVELARE A ESENŢEI FIINŢEI / 69

Heidegger şi-a impus în artă un punct de vedere critic atât de puternic încât pe drept cuvânt poate fi socotit fondatorul şcolii estetice existenţialiste. Este adevărat că Sartre sau J. Maritain s-au ocupat mai detailat de anumite aspecte ale acestei estetici, dar principiile de bază ale şcolii ramân legate de numele gânditorului german. Poziţia sa ca estetician în cultura europeană este foarte importantă din două motive : întâi pentru că estetica sa apare ca un corolar al problematicii sale cu profunzimi într-adevăr ontice, şi ape: pentru că această problematică a avut un ecou într-o lume care trecuse prin zguduitoarea experienţă a războaielor din prima jumătate a secolului.

De fapt, o literatură ca aceea a lui Dostoievski şi Tolstoi chiar prefigurează epoca. Şi de aceea, când Heidegger, ca gânditor şi estetician, îşi alege de preferinţă exemplele ilustrative pentru tezele sale din

cărţile acestor scriitori, el nu o face întâmplător. Existenţialismul ca filosofie şi estetică s-a născut din încercarea de a explica anumite probleme de ontologie de care se preocupau nu numai contemporanii, ci şi aceşti antecesori.

Ce putea fi într-adevăr mai ilustrativ pentru teza heideggeriană despre teamă şi moarte decât materialul oferit de Tolstoi în *Stăpm şi slugă* şi în *Moartea lui Ivan llicif* Teama, specificăm, ilustrându-se atât din punct de vedere filosofic existenţialist cât şi estetic, un estetic fondat bineînţeles pe acelaşi curent. O asemenea estetică încearcă să descifreze hermeneutic operele lui Dostoievski, deşi e adevărat că în complexitatea lor ele sunt mai explicabile din alte puncte de vedere. O exegeză în stil heideggerian a *Fraţilor Karamazov,* de pildă, nu se va opri la modalităţile de constituire a raţionamentelor lui Ivan, să spunem, nici la sentinţele stareţului Zosima, nici la impulsivitatea lui Dimitrie sau a bătrânului Karamazov, ci la substratul lor generativ şi la consecinţele modului de a gândi, respectiv la explicarea modului de a fi al acestor personaje. Zbuciumul sau serenitatea lor (Zosima) ne transmit un anumit mod de a aborda existenţa, mod care este tocmai modul lor de a fi, frumos sau urât, în orice caz estetic, pe care nu-l putem

înţelege adecvat decât raportându-1 la o experienţă personală fericită sau nefericită, dar de aceeaşi profunzime. Prin raportarea lor la o experienţă personală, înţelegerea va fi simpatetică, iar prin raportarea La existenţialism ca estetică sau filosofie, noţiunile sau stările de spaimă, bucurie, pace, har, mântuire, osândă, iubire, ură, moarte, viaţă etc., vor stârni atâtea probleme încât trăirea şi rezolvarea lor vor crea stări mai mult sau mai puţin apropiate – după

capacitatea de problematizare şi înţelegere a fiecăruia – de cele ale eroilor. Raportate la această estetică exegezele estetice fenomenologice, de pildă, nu vor putea atinge niciodată profunzimile şi subtilitatea ei atunci când ar fi vor'oa de analiza cazului Zosima sau Alioşa. în ambele cazuri, esteticienii fenomenologi, să spunem, vor surprinde esenţe, dar existenţe esenţiale prin modul de a fi al acestor eroi în niciun caz. Cu alte cuvinte, aceşti eroi prezintă acel spectacol *de a fi ceea ce fac şi de a face ceea ce sunt* într-un sublim joc în care esenţialitatea constă tocmai în faptul de a se desfăşura, deci de a exista, realitatea rebarbativă oricărei intenţii reducţionale, specifică esteticii fenomenologice.

Este adevărat că unele categorii de existenţa, ca aşteptarea neprecisă a unui eveniment (*Geisaarten*), sau aşteptarea precisă (*Erwarten*), sau conştiinţa prezentului şters (*Gegenwart*), sau uitarea (*Vergessenheit*), sau repetarea (l*Vie- derholtmg),* devenite categorii estetice, se întâlnesc şi la esteticienii fenomenologi *, şi pot fi aplicate excelent în analiza Noului Roman francez, de exemplu (aşteptarea precisă sau imprecisă din romanele lui A. Robbe-Grillet, sau conştiinţa trecutului şters la Nathalie Sarraute), dar concluziile trase în urma aplicării şi utilizării lor diferă total în cele două estetici. Fenomenologul estetician se va opri contemplativ în faţa unei esenţe conceptibile, a unui *eidos,* ca să ne exprimăm în limbajul adecvat, iar esteticianul existenţialist în faţa unei existenţe în plină desfăşurare, din acest punct de vedere el fiind muiLt mai apropiat de o viziune realistă a vieţii decât primul.

1 M. Duirenne, *Phenomenologie de l'experience esthetique,* Paris, P.U.F., 1953.

Foarte importantă în estetica existenţialistă, şi în

special la Heidegger, este însă ideea că adevărul nu se revelează decât prin artă *(die Kunst l'ässt die Wahrheit ent- springen) l,* că arta e în sine un început *(der Ursprung des Kunstwerks ist die Kunst)*2, şi că oriunde este vorba de arta este vizat începutul *(dass immer wenn Kunst geschieht – ein Anfang ist)*3. Dacă noţiunea de artă e indisolubil legată de cea de început, o probă a autenticităţii acesteia ar fi tocmai abordarea începutului. Nu există deci artă mare, sau artă în sensul existenţial heideggerian al cuvântului, care să nu vizeze acest început ontologic, şi niciun început altfel dezvăluit decât prin artă.

Paradoxal este faptul că tocmai această concepţie despre artă apare în mentalitatea cea mai tehnicizantă a lumii occidentale. Dacă însă e să-i dăm ascultare lui Heidegger, era firesc să fie aşa, întrucât acolo unde apare primejdia nu întârzie nici salvarea, sau, în limbajul lui Holderlin : *Wo aber Gefahr ist, w'ächst / Das Rettende auch.*

Când vorbim însă despre estetica existenţialistă nu ne putem opri numai la Heidegger, fără a cerceta şi antecedentele curentului şi direcţiile sale de orientare.

în general, în domeniul esteticii contemporane există două mari teorii în legătură cu esenţa şi perceperea frumosului. Una afirmă că frumosul nu se poate percepe decât prin fuziunea subiectului contemplator cu obiectul (teoria *Einfiihlung*-ului, fondată pe kantianism şi pe psihologismul wundtian de cătr-e Visioher, Lipps şi Volkelt), şi deci că existenţa frumosului n-ar fi perceptibilă decât în funcţie de respectarea unor atari condiţii intropatetice. Cealaltă susţine esenţa unui frumos obiectiv, existent independent de subiectul contemplator, şi a cărui cunoaştere este posibilă

1 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks,* 1935, p. 64.

2 M. Fleidegger, *ibid.,* p. 65.

3 M. Heidegger, *ibid.,* p. 64.

prin percepţie şi gândire, fără a mai fi nevoie şi de intro- patii sau cufundări ale subiectului contemplator în obiectul estetic contemplat.

Or, ca estetică, existenţialismul se integrează în prima orientare, deşi ca filosofie între acest sistem şi cele generatoare ale liniei estetice intropatetice există uriaşe deosebiri. J. P. Sartre, de pildă, existenţialist ca estetician în *Qu'est- ce que la litterature,* fenomenolog în *L'imaginaire,* în referirile la materialul ilustrativ literar, nu consideră frumosul ca fiind reprezentat de cuvinte, ci de substratul referenţial la care acestea trimit1, substrat care trebuie să se creeze şi în conştiinţa celui ce receptează opera de artă, aşa cum a apărut şi în cel care a creat-o.

Pentru J. Maritain, gânditor neotomist şi estetician existenţialist, frumosul e un *mister* ce trebuie *revelat* prin intuiţia intaleetua'lă2. Specificul esteticii sale este deci similar cu cel al teoriilor heidegger iene despre esenţa artei, cu singura deosebire că între dezvăluirea heideggeriană a misterului existenţial şi intuiţia intelectuală de care vorbeşte Maritain, diferenţele se impun prin raportarea fiecăruia dintre concepte la sistemul generativ de bază.

Henri Bremond, fără ca gândirea sa filosofică să se lege direct de cea a lui M. Heidegger, consideră şi el din punct de vedere estetic că poezia e o cufundare în esenţa spirituală a realităţii. 3

De asemeni, din *teoria eşecului* a lui Karl Jaspers reiese că arta, după opinia lui, este singura modalitate de a citi prin trăire cifrurile simbolice ale existenţei, altfel imposibil de atins şi revelat. Desigur, este vorba la el de o citire alegorică, dar, oricum, intuitivă şi distinctă

de cea raţio nală. Frumosul şi arta pentru Jaspers nu există însă ca problemă în sine cât ca modalitate de acces la ontologicul care se ascunde mereu când vrem să-i revelăm altfel decât se vrea el descoperit. 4

1 J. P. Sartre, *Qti'est-ce que la litterature* ?, Paris, 1965.

2 J. Maritain, *Art et Scolastique,* Paris, 1965.

3 H. Bremond, *Priere et poesie.* Paris, 1926.

4 K. Jaspers, *Von der Wahrbcit,* 1948.

ARTA, MODALITATE DE REVELARE A ESENŢEI FIINŢEI / 7.3

Aceeaşi părere despre artă şi frumos o întâlnim şi la John Dewey, esteticianul englez existenţialist care cere artistului şi contemplatorului o integrare deplină în obiectul frumos. Acel *fulfillment* de care vorbeşte el în *The pbiio- sophy of Art* (1929) şi în *Art as Experience* (1934) nu este altceva decât trăirea frumosului printr-o participare cât mai complexă la ceea ce se numeşte esenţa lui. Fireşte, această trăire globală implică participarea în aceeaşi măsură, alături de intelect, şi a afectului .şi a voinţei de revelare – teorie pe care, de altfel, o întâlnim şi la Santayana, care în procesul receptării estetice recomandă experienţa trăită a frumosului.

Indiferent însă dacă e vorba de Sartre, de Jaspers sau Dewey, care, luaţi individual din punct de vedere filosofic, aderă sau nu la un sistem existenţialist heideggerian, avân- du-şi de fapt fiecare pe al său, mai mult sau mai puţin pus la punct ca alcătuire şi funcţionalitate – observăm că, din punct de vedere estetic, teoriile lor în legătură cu esenţa artei şi cu modalităţile de percepere a frumosului converg. Şi aceasta pentru că în ultimă instanţă însăşi estetica existenţialistă se impune acestui sistem de gândire ca un corolar sau ca o piatră de încercare. De altfel, nici nu

cred că s-ar fi făcut o afirmaţie în acest sens dacă nu s-ar fi observat, mai ales în secolul nostru, că toţi marii gânditori contemporani spre sfârşituil carierei lor filosofice au simţit nevoia să se preocupe în mod special de estetică. Omologiile se construiesc mai greu decât esteticile, dar în timp ce unei ontologii i se cere mai mult să fie validă, adică să aibă coerenţă interioară, esteticii i se pretinde veridicitate, adică o corespondenţă cât mai exactă cu ceea ce se cheamă misterul artei.

Un caz foarte interesant îl prezintă B. Croce, care îşi construieşte o filosofie proprie pornind de la estetică, şi nu ;invers. Există, pentru cunoaştere, în gândirea lui Croce, două căi câe acces, cea intuitivă (estetica), care are drept obiect individualul, şi cea conceptuală, care vizează universalul. Xurrci fiind constituită dintr-un curent perpetuu de eveni

mente, sinteza devenirii nu poate fi făcută decât pe bază de *diferenţe,* şi nu de contrarii, cum procedează Hegel.

Faţă de această iume, spiritul vădeşte două tipuri de activitate : 1 *teoretică,* aceasta implicând *esteticul,* care vizează individualul şi care urmăreşte universalul ; şi 2 *practică,* cu orientări spre *economie* şi moral. în cadrul activităţii teoretice, cea care prevalează asupra logicului, determinân- du-1 chiar, este intuiţia estetică sau intuiţia sensibilă, veşnic inseparabilă de expresie şi al cărei summum îl reprezintă, arta.

în estetica lui Croce – şi aceasta ne interesează în mod special – arta este o dublă sinteză aprioricâ, realizată o dată între imaginile intuitive şi apoi între imagini şi senzaţii, sau, într-o altă ordine de idei, între conţinut şi formă,, între intuiţie şi expresie, între expresie şi frumos.

Pe de altă parte, din logica sa reieşind că judecata ar fi şi ea o sinteză apriorică dintre universal şi individual şi dintre concept şi intuiţie, cele două domenii, respectiv estetica şi logica, n-ar fi decât două forme ale desfăşurării dialectice ale unei singure realităţi, în care însă esteticul determină logicul şi nu invers, întrucât, neexistând universal fără individual, intuiţia estetică, vizând simultan şi conceptul şi expresia, este cea care surprinde dintr-o dată ambele categorii.

Este adevărat că intuiţia croceană nu vizează chiar adân- cimile ontice pe care le vizează trăirea existenţialistă, dar pentru accentuarea tezei că esenţele nu se percep conceptual, ci intuitiv sau prin trăire, exemplul ei este extrem de- binevenit, constituind încă o dovadă că estetica poate servi drept numitor comun în istoria gândirii omeneşti, chiar pentru cele mai opuse *Weltanschauung-uvi.*

Pentru modul cum îşi integrează esteticul în complicata sa filosofie, Heidegger răniâne totuşi, printre toţi existenţialiştii preocupaţi de problemele frumosului, cel mai de seamă estetician. Să nu uităm că, în timp ce arta în viziunea lui Kierkegaard este considerată drept una dintre cele mai subtile seducţii ontologice, în viziunea celui mai „meşter" dintre gânditorii contemporani existenţialişti în viaţă.,

ea este *ducere* spre ceea ce e mai important în fiinţă : esenţa ei.

Cu toate acestea, limitele esteticii existenţialiste sunt impuse de însăşi natura sistemului generativ, şi cea mai mare obiecţie care i s-ar putea aduce ar fi aceea că perceperea frumosului – mai ales dacă acesta prezintă adâncimile ontice, pe care le pretinde filosofia subjacentă acestei estetici – ar fi mai puţin posibilă de

realizat o dată cu trăirea respectivă propusă de sistem. E adevărat însă că o serie de opere de artă, create în perspectiva existenţialistă, pot fi mai uşor înţelese, dacă le raportăm la această estetică, dar acceptarea lor ca intenţionalitate ţine de cu totul altceva, şi aici işi au de spus cuvântul şi celelalte estetici.

Am putea socoti însă această estetică din punctul nostru de vedere ca fiind totuşi cea mai complexă dintre este- ticile idealiste pentru că, alături de o creere şi percepere conştientă şi lucidă a frumosului, presupune şi o trăire a lui pe toate dimensiunile sale structurale. în orice caz însă, pentru înţelegerea procesului generativ a multor opere de artă create, cum am spus, într-o atare _ perspectivă, estetica existenţialistă dă totuşi preţioase indicaţii, fapt pentru care de altfel o şi socotim importantă şi de loc neglijabilă în contextul ideologic contemporan.

ESTETICA PROBLEMATICULUI NICOLAI HARTMANN

Idealismul obiectiv consideră esteticul drept o calitate obiectivă a realităţii, care ia naştere în urma spiritualizării ei de către ideea obiectivă (Hegel). Idealismul subiectiv consideră realitatea neutră din punct de vedere estetic susţinând că sursa esteticului s-ar afla în sufletul individului, unde ia naştere datorită proiectării bogăţiei spirituale a omului asupra realităţii şi datorită intuiţiei sau a unui simţ special al omului dezvoltat în acest sens. în această ultimă direcţie se încadrează şi N. Hartmann. Pentru el : „O estetică se scrie nu pentru a servi drept ghid creatorului, nici pentru cel ce se ocupă cu emiterea de considerente în legătură cu frumosul constituit ca valoare, ci pentru gânditorul în faţa căruia actul şi modalitatea se constituie în enigme de rezolvat" 1.

Spre deosebire însă de Heidegger şi de Husserl,

pentru care esteticul este un fapt la care ei se opresc doar pentru a-l analiza ca pe o rezultantă ontologică a sistemelor lor,. Nicolai Hartmann acordă artei o atenţie şi mai mare, con- stkuindu-şi consideraţiile pe marginea esteticului într-o adevărată disciplină menită, cum am văzut, să-i scoată din impas şi să-i clarifice nu atât pe creator, cât pe gânditorul pentru care creaţia contemporană prezintă încă atâtea enigme.. Construcţie intelectuală de o uluitoare monumentalitate, estetica hartmanniană se prezintă ca un mod complex de cunoaştere *(Ăsthetik ist eine Art Erkenntnis).* Pentru că este cunoaştere, estetica sa apare deci ca un domeniu supus unor anumite legi, legi însă după care se constituie armonia fenomenală care îmbracă esenţele. Din acest punct de vedere, în domeniul esteticii vor intra nu numai considerentele în legătură cu frumosul, ci şi cele în legătură cu opusul său... urâtul, sau aşa-zisul accident fenomenologic.

1 N. Hartmann, *Ăsthetik,* Bjrkn, 1966, p. 1.

Subtil gânditor, Nicolai Hartmann, înainte de a face estetică, îşi descoperă sistemul de construire a lumii sale reale, plăsmuind în acest sens un prim proiect de înţelegere a realului *(Der Aufbau der realen Welt),* după care trece la -stabilirea principiilor fundamentale ale ontologiei lui *(Zur Grundlegung der Ontologie),* la explicarea relaţiilor dintre posibil şi real (*Moglichkeit und WirMichkeit)* şi la stabilirea trăsăturilor fundamentale ale metafizicii cunoaşterii *(Gnmdzuge einer Metaphysik der Erkenntnis).*

Metafizica, pe care N. Hartmann o critică, comisese greşeala de a fi stabilit sisteme închise cărora le subordona întreaga realitate. Potrivit concepţiei lui, aceste sisteme şi acest mod de a le subordona realitatea

nu numai că erau învechite, dar se vădeau a fi depăşite. în fond, avea dreptate, pentru că lucrul permanent valabil în operele marilor gânditori nu este sistemul, ci problemele pe care le-au ridicat diversele lor concepţii. Toate sistemele se vădesc a fi triumfătoare când e vorba de pură speculaţie, pentru că fiecare porneşte de la principii apriorice pe care şi le stabileşte în conformitate cu finalul Ia care vrea să ajungă. Dar *ratio cognoscendi* este un lucru, iar *ratio essendi* ceva cu totul opus. Cu alte cuvinte, după X. Hartmann, raţiunile care mă împing să cunosc nu sunt unul şi acelaşi lucru cu cele care îmi reprezintă esenţa lucrurilor. Metafizica pentru Hartmann nu este deci o ştiinţă, ci un ansamblu de probleme la care nu se poate răspunde uniform. Ceea ce se poate cunoaşte din necunoscutul care ne înconjoară, din esenţa fiinţei, cade nu în sarcina metafizicii, ci în cea a ontologiei. Numai aceasta, spune Hartmann, se poate numi o adevărată ştiinţă, şi ea nu poate şi nu trebuie confundată cu fenomenologia, care lunecă în mod fatal numai la suprafaţa fenomenelor şi a lucrurilor, neputând – cu toate sforţările ei – să depăşească simplele aparenţe ale realităţii. Ea rămâne limitată la acel *So-sein* al lucrurilor, la aspectul lor superficial, fără a le pătrunde fiinţa.

Pe Hartmann I-a fascinat nu atât esenţa cât natura problemelor, problematicul însuşi, pe care I-a explorat ca nimeni altul, considerând chiar că sarcina majoră a filosofului – şi

implicit şi a esteticianului in sfera sa – este mai mult de a pune probleme decât de a le rezolva. Studiul estcticii hart- manniene implică şi o cunoaştere a ontologiei sale.

Fiinţa în concepţia sa ontologică este constituită

din patru sfere, net distincte unele de altele, şi aranjate pe două dimensiuni. Primele două sfere aparţin una, fiinţei reale, şi alta, fiinţei ideale, pe care el le şi numeşte *Seinsweisen,* adică mod de a fi. Celelalte două sfere sunt cea a cunoaşterii şi cea logică. între aceste sfere există anumite relaţii. Una din ele se stabileşte între sfera cunoaşterii şi cea reală, iar alta între sfera ideală şi cea a logicii. Hartmann afirmă că fiinţa ideală există tot atât de bine ca şi cea reală, pentru că o putem cunoaşte, şi că cunoaşterea este, prin esenţa ei, sesizarea fiinţei în sine. Oricum, estetica înseamnă şi ea cunoaştere, şi obiectul ei va fi inclus tot aici.

Sfera fiinţei ideale alcătuieşte domeniul valorilor şi al matematicilor, care apar în realitate ca structuri fundamentale ale lucrurilor, fără însă a fi reduse numai la acestea. Spre exemplu, există conţinuturi ale fiinţei ideale care nu sunt realizate, ca, de pildă, spaţiile multidimensionale. Tot astfel există însă şi aspecte ale fiinţei reale care nu sunt supuse legilor sferei ideale : antivaloarea, alogicul şi contradictoriul.

Fiinţa reală este universală şi se prezintă sub formă de legi, forme şi relaţii. Fiinţa ideală nu se identifică cu fiinţa raţională, căci domeniul său este iraţionalul sau ceea ce se ascunde când cade sub incidenţa raţiunii.

Analizând mai profund, adică pe nivele, diversele sfere ale fiinţei, el descoperă acele *Sehisstufen* sau trepte ale fiinţei. în sfera fiinţei reale, aceste trepte sunt materia, viaţa, conştiinţa şi spiritul. în sfera cunoaşterii corespunzător acestor nivele avem percepţia, intuiţia, cunoaşterea şi ştiinţa. Logicul apare şi el construit într-un mod tradiţional inclu- zând: conceptul, judecata şi raţionamentul. Aceste nivele se definesc fiecare prin anumite categorii pe care Hartmann le împarte în două mari grupe : modale şi fundamentale, care se manifestă prin cupluri opuse. Contrar însă lui Kant, Hartmann nu integrează aceste cupluri într-un sistem deter

minat, ci numai într-un tabel al opoziţiilor pe care le implica fiinţa. Există în acest sens, potrivit părerilor sale, -douăsprezece cupluri, dintre care cele mai de seamă sunt : formă-materie, intern-extern, determinare-dependenţă, calitate- cantitate. Aceste categorii formează şi piedestalul pe care, cum am mai spus, se va înălţa şi *Estetica* şi acel *Compendiu al doctrinei generale a categoriilor lumii reale.*

Estetica va însemna pentru el cunoaştere : cunoaştere a categoriilor estetice ca esenţă, ca structură şi ca mod al lor de a fi şi de a se prezenta. Ciudat este faptul că această cunoaştere a respectivelor categorii, aşa cum o prevede el, nu aparţine nici creatorului – care creează frumosul fără a şti ceva despre el – nici spectatorului – care se emoţionează fără a şti cum şi de ce – ci gânditorului sau esteticului obsedat de cunoaşterea diverselor structuri şi mecanisme fenomenologice.

Dificultatea acestui act este enormă, deoarece, spre deosebire de esteticile anterioare ale lui Baumgarten, Schopenhauer, Hegel, Utitz şi Dessoir, care considerau frumosul ca pe un obiect şi nu ca pe ceva procesual ce trebuie surprins în intimitatea desfăşurării sale, N. Hartmann face din acest mod de a percepe frumosul o condiţie primordială. Modalitatea perceptivă a obiectului esteticii, adică a frumosului în sine, presupune însă o împătrită analiză a însuşi actului perceptiv. Acest act se prezintă ca o relaţie între doi termeni, subiect şi obiect, relaţie în care subiectul poate fi pe rând şi creator şi contemplator al obiectului, obiect care poate fi socotit şi el ca obiect creat pur şi simplu dintr-o necesitate de manifestare a artistului şi ca obiect destinat producerii unei emoţii.

Estetica secolelor anterioare, în special kantianismul, a pus accentul pe analiza stărilor subiective. Fenomenologia însă, cu toate că în ultimă analiză ajunge şi ea tot la eul creator de obiecte, datorită proiecţiei lor intenţionale din care se constituie conştiinţa, se preocupă mai intens de obiect, adică de rezultatul obţinut prin manifestarea intenţionalităţii creatoare a subiectului.

Combinând aceste două tendinţe, Nicolai Hartmann ajunge să stabilească, în urma aşa-zisei împătrite analize a relaţiei subiect-obiect, că esteticul este actul prin care creatorul îi transmite spectatorului acele conţinuturi intenţionale ale conştiinţei sale care produc în acesta, datorită faptului că oferă intenţionalităţii sale exact materialul de care are nevoie spre a se manifesta, o emoţie similară cu cea pe care a avut-o el în momentul când ea s-a in-format în conştiinţa sa *(Schon ist anch in der Betrachtung durchaus nur der Gegenstand, und zzvar unbeschadet des Anteils, welchen der Einsatz des anschauenden Beivusstseins dazu liefert*)1. Percepţia estetică, adică a frumosului, ar fi în acest sens un fel de extaz pe care spectatorul îl vădeşte atunci când conştiinţei sale i se pun la îndemână forme intenţionale de care avea nevoie pentru a se manifesta.

Pentru acest motiv, teoreticienii curentului *Van potir l'art* au făcut clin frumos un scop în sine. Ceea ce însă trec ei cu vederea şi nu-i scapă lui Hartmann este faptul că frumosul nu se constituie ca valoare în sine decât ca proces de conştiinţă în care intenţionalitatea se află satisfăcută în cea mai formală necesitate a ei. La nivelul cel mai adânc al conştiinţei, esteticul se înrudeşte cu eticul, întrucât ambele valori apar ca strânse manifestări ale eului în mişcare. Oarecum, corelarea

aceasta aduce formal cu relaţia pe care o stabileau şi Platon şi Dionisie Areopagitul între bine şi frumos, binele fiind o chestiune de „ce", iar frumosul de „cum“.

Extins pe planul manifestărilor concrete, esteticul hart- mannian se prezintă ca un complex realizat prin corelarea armonioasă, adică într-un fel echilibrată, a principiului *informator* din conştiinţă cu materia sensibilă (cuvânt, culoare, linie, formă, sunet), pentru ca acest produs să declanşeze şi în spectator ceea ce s-a produs în artist în momentul creaţiei. Din punct de vedere ontologic, materia se prezintă aici ca o substanţă în care operează *in-formativ* un principiu esenţial, produs al conştiinţei creatorului de artă.

1 N. Hartmann, *Asthetik,* Berlin, 1966, p. 10.

In conştiinţa spectatorului, emoţia propriu-zisă se prezintă ca un complex de stări care precedă oarecum extazul, acea bucurie a conştiinţei celuilalt, care şi-a găsit în oferta făcută prin opera de artă tocmai expresia atât de trebuincioasă şi ei. Complexul acesta emoţional s-ar prezenta aşadar la început ca un fel de *viziune (Anschammg),* cum o numeşte Hartmann, care devine *plăcere* (*Genuss*), apoi *valorificare (Produktivitiit).* Cu alte cuvinte, conştiinţa în faţa căreia apare obiectul artistic ia mai întâi act de aspectul acestuia, cu care „este de acord“, pentru că, aşa cum am spus, este ceva ce-i convine şi ei, se bucură apoi de această „convenire“, îi conferă valoarea de a-i corespunde intenţional, ca pe urmă să transforme actul primit în obiect al propriei sale productivităţi, adică să-i pară „ca şi cum“ ar putea şi ea crea modele similare.

Fără a putea prezenta aici detailat stadiile esteticii lui Hartmann, remarcăm că o dată stabilită esenţa şi structura esteticului, el trece la precizarea diferenţelor

dintre frumosul natural, cel omenesc şi cel artistic. Frumosul natural este, după el, frumosul pe care nu-l creează eul uman. ci eul primordial generator al lumii întregi (*Estetica* lui Hartmann se leagă strâns cu metafizica şi cu ontologia lui), frumosul omenesc este cel pe care-l creează omul în actele lui estetice, iar frumosul artistic ar fi frumosul în sine detaşat de sursa creatoare şi nereceptat, ci numai teoretizat ca modalitate. » în teoria stratificărilor, care este o estetică a frumosului realizat concret în poezie, plastică, muzică şi arhitectură, punctul de plecare îl constituie ontologia intropatiei în diversele ei forme materiale, adică modalitatea treptată a însufleţirii formelor de conştiinţă creatoare, pentru ca ele să poată fi transmise altui eu spre receptare. în legătură cu teoria stratificărilor, reprezentând stadii ale formei obiectuale a frumosului oferit spre contemplare, este tratată şi problema unităţii adevărului şi a frumosului (*Einheit und Wabrbeit im Schonen).* Frumosul în sine trebuie să fie unitar, adică necontradictoriu, şi mai ales necontradictoriu în momentul când se oferă contemplaţiei altui eu. Veridicitatea frumosului este o chestiune de corespondenţă mai subtilă în-

tre primul moment intenţional al eului creator şi ultimul, care definitivează noetic actul estetic, adică esenţa sa.

Modalităţile sau genurile esteticului, de care se ocupă N. Hartmann în partea a treia a esteticii sale, se bazează pe necesitatea diferenţierilor ontologice care se impun atât în momentul creaţiei artistului cât şi în momentul receptării ei. în teoria valorilor, care se naşte din discuţia genurilor esteticului, o ierarhie a acestora nu se stabileşte decât în funcţie de raportul pe care

aceste genuri îl pot contracta cu tipul de receptivitate al spectatorului. Creatorul interesează aici mai puţin. Eul contemplator prezintă momente în care esteticul creat îi poate parveni numai într-un anume fel, de unde şi disponibilitatea, de pildă, la comic, la tragic sau la aşa-zmtl grad zero de emotivitate, *le degre zero de l'ecriture* al lui A. Robbe-Grillet. Interesant este faptul că dintre genurile esteticului, comicul, pentru complexitatea sa, îi reţine cel mai mult atenţia lui Hartmann. Comicul în estetica lui nu este privit din punct de vedere formal ca un ce contradictoriu într-o transpunere logică, ci ca un element de surpriză pentru cel ce receptează frumosul.

Ceea ce pentru Heidegger sau Husserl, contemporanii cu care-l comparăm, constituie singura preocupare estetică, adică fundamentarea ontologică a esteticului, pentru N. Hartmann înseamnă corolarul unei desfăşurări în care s-a pornit dc la fenomen. De fapt, am şi spus că punctul de plecaje al esteticii sale îl constituie fenomenologia husserliană şi idealismul neokantian al şcolii din Marburg. Necesitatea fundamentării ontologice a esteticii vădeşte o dată în plus şi în cazul lui N. Hartmann imposibilitatea ocolirii ontologicului, adică a existenţei în sine nedeterminată cauzal, ca fundamentându-se „în“ şi „prin sine". Faptul că esteticul ar avea o existenţă în sine ca entitate aparte, aşa cum până la urmă vrea să arate şi Hartmann, pledează pentru teoria care susţine că sprijinindu-se numai pe eu, şi fiind socotit numai ca produs al acestuia, esteticul nu poate avea decât istorie. Permanenţă nu-i conferă deicât ontologicul, pe care nu poate fi fundamentat decât în corelaţie cu binele şi ade

 vărul. Ceea ce în fond îl face să se apropie şi de punctul nostru de vedere. Acesta este marele salt pe care-l fac? N. Hartmann, de,sprinzându-se

de neokantianism şi fenomenologie prin postularea ontologică a esteticului.

Din această estetică rezultă că la N. Hartmann frumosul este vailoarea fundamentală a universului, valoare care apoi, prin raportare la intenţionalitate, îşi justifică şi toate formele sale, între acestea incluzându-se însă şi cele mai realist concrete şi cele mai fantastice 1 cu putinţă.

Analiza acestei valori se poate face fie vizând obiectul estetic în structura sa intimă sau în caracterul său axiologic, fie vizând modul în care se produce sau se receptează actul estetic (deci, tot patru căi omoloage cu cele patru sfere ale fiinţei concepute de el anterior în ontologie). Cu toate acestea, nimic nu-i apare lui N. Hartmann mai obscur şi mai misterios decât fapta artistului, deoarece producerea operei exclude conştiinţa acestui proces, şi cu aceasta şi posibilitatea întemeierii esteticului pe analiza creaţiei artistului.

Şi astfel, la baza acestor valori rămâne să stea, ca să le dea consistenţă, tot ontologia, esteticul aderând astfel la un domeniu care-l transcende, fără a se putea desprinde de el decât cu riscul de a rămâne suspendat în gol.

Reunite însă în estetica lui N. Hartmann, neokantianismul şi fenomenologia au o deosebită importanţă în înţelegerea şi aprecierea fenomenului artistic contemporan (repetăm însă, nu atât a celui produs de noi cât a celui din lumea occidentală). Dinamica vie a operei de artă concepută de N. Hartmann continuă să fluctueze între conştiinţa individuală şi cea socială, constituind în fond teorii care a:u fost cu succes apropiate chiar şi de către estetica marxistă.

1 Fantasticul în estetica lui Hartmann nu înseamnă vis, ci intenţionalitate eliberată de orice constrângere exterioară, mişcarea cea mai liberă a eului înclinat să-şi construiască cea mai proprie dintre lumi. Iar visul cel

mai fantastic poate deveni realitatea cea mai concretă pentru eu, după cum, în aceeaşi estetică, este valabil şi inversul, realitatea cea mai concretă să devină, pentru acelaşi eu, coşmarul cel mai fantastic.

UN ESTETICIAN AL LUMII TEHNICIZANTE : MAX BENSE

Max Bense este fondatorul unei concepţii tehnico-ştiin- ţifice despre artă şi frumos care include totodată în cuprinsul ei, pe lângă preocupările estetice propriu-zise, şi probleme de ontologie şi de analitică matematică a cunoaşterii. Estetica pentru el este o problemă capitală care, după definitivare, în loc să se încheie, se deschide cu şi mai mari perspective.

Premisele esteticii sale informaţionale sunt puse şi dezbătute în cele patru volume de estetică publicate între anii 1956 şi 1960. în anul 1960 toate patru sunt strânse în volumul *Aesthetica,* lucrare ce părea definitivă. Iată însă că în 1969 Bense simte din nou nevoia unei completări, mai ales în ceea ce priveşte accesul la teoria informării, şi astfel apar încă o dată expuse concentrat toate tezele esteticii sale în *Einfiibrung in die informationstheoretische Âsthetik (Introducere în estetica informaţională).*

Orientarea sa tehnologică se concentrează de data aceasta mai ales asupra obiectului estetic dat, iar conceptul fundamental al acestei estetici obiective îl constituie *starea estetică* ce poate fi remarcată 1a un *purtător* (suport material) şi determinată cu mijloace semiotico-matematice.

Expusă principial această estetică dezvăluie într-adevăr o structură şi o funcţionalitate aproape maşinală.

Este axată pe trei tipuri de *stări cstetice* fundamentale :

1. haotice, 2. structurale şi 3. configurative, pe care le clasifică astfel cu ajutorul unor semne şi măsurători

matematice.

Această estetică analitică duce însă la dezvăluirea posibilităţii constituirii unor estetici sintetice şi generative cuprinzătoare de programe, care prin computere să poată realiza maşini artistice artificiale şi, în principiu, modele de artă posibilă

UN ESTETICIAN AL LUMII TEHNICIZANTE : MAX BENSF. / 85

Stările estetice sunt pentru el stări purtătoare de informaţie estetică, constituite însă nu numai în raport cu mijloacele materiale necesare, ci şi cu intenţionalitatea conştiinţei creatorului. Din acest punct de vedere, întreg aparatajul tehnico-matematic se complică cu o componentă de natură, extrinsecă lui, intenţionalitatea.

Cu toate acestea, estetica aceasta nu e o estetică filosofică, ci, departe de oirice reflecţie metafizică, e o *estetică con- statativă* în care *stările estetice, repertoriile* şi *purtătorii* lor sunt descrise obiectiv, material şi exact. De fapt, antecedentele le constituie lucrările de analiză matematică a operelor de artă efectuate de G. D. Birkoff, şi studiile de psihologie informaţională ale lui A. Moles, W. Reicher şi S. Masser.

Stările estetice de care am vorbit se caracterizează prin purtători de factură naturală sau artificială (obiecte sau anumite evenimente) ale căror proprietăţi sunt definite prin expresiile de frumos, urât, minunat, sublim, interesant, expresiile acestea reprezentând sentimentele de satisfacţie sau insatisfacţie ale unui subiect contemplator faţă de ele. Dar această estetică pune accentul numai pe sursa care provoacă trăirea, nu şi pe starea însăşi de trăire. Cu alte cuvinte, subiectul receptor este pus pe alt plan.

Distingem astfel net în acest gen de estetică *stări estetice ale sursei* şi *trăiri estetice ale subiectului*

creator sau contemplator.

Descrierea stărilor estetice dezvăluie relaţia subiect-obiect, pentru medierea căreia sunt necesare mijloacele reprezentării şi ale prelucrării materialului informativ, cum ar fi de exemplu limbajul. Aceste mijloace care se interpun între lume şi conştiinţă constituie sistemul de semne de care se preocupă semiotica abstractă.

înainte de a fi ceea ce este, semnul e semnal, adică transmisie pur fizică de sunet sau culoare, pe care conştiinţa îl -interpretează ca desemnator al unui subiect. *Semnalul* se caracterizează prin coordonate spaţio-temporale : x, y, z, t (Se = f. mat. (x, y, z, t), iar *semnul* printr-o relaţie complexă între natura sa ca *mijloc,* şi *raportarea* sa, pe de

o parte la obiect, iar pe de alta, prin *revelantâ,* la *inter- pretator.* Formula ar fi următoarea :

(Sm = R (M.O.I.)

Ca mijloc semnul poate fi transmis. Ca obiect indică ceva, iar ca revelantă semnifică ceea ce a fost obiectivat.

Orice repertoriu de elemente ce pot funcţiona ca sistem de semne poate fi considerat ca un repertoriu material determinat prin formă, substanţă şi intensitate. Când însă elementele repertoriului sunt ideale, adică nemateriale, acestea se numesc semanteme şi se constituie în repertorii semantice.

Pentru M. Bense, crearea în conştiinţă a stărilor estetice implică neapărat prezenţa ambelor repertorii, respectiv a celui material şi a celui semantic (într-o bucată literară donemele alcătuiesc, prin cuvinte, repertoriul material, iar acestea, trimiţând la anumite stări sau lucruri, repertoriul semantic. Acelaşi lucru este valabil şi pentru o pictură, o sculptură sau pentru o

bucată muzicală, în care elementele de bază se comportă la fel.

M. Bense consideră că stările estetice ne informează, adică înlătură din noi un anumit grad de necunoaştere despre o realitate artistică. în general, informaţia fiind de trei feluri :

1. *Informaţia metrică,* determinată de numărul elementelor indistincte ce constituie schema de identificare. Unitatea acestei informaţii poartă numele de *metron.*

2. *Informaţia structurală,* care nu e altceva decât posibilitatea de corelare a elementelor structurale, şi a cărei unitate se numeşte *logon.*

3. *Informaţia selectivă,* care se referă la alcătuire, respectiv la deciziile care au dus la realizarea ei, şi a cărei unitate de măsură e logaritmul negativ cu baza 2 a probabilităţii iniţiale a aşa-zisei reprezentări, adică acel faimos „bit“ determinat de o singură alegere între două alternative eohiiiprobaibiile. Ca dat în aiceastă estetică, lumea este identificată prin *scheme cauzale,* iar ca ceva creat, prin *scheme creative.* Fizicul, aşadar, după Bense, ne este dat *cauzal,* semanticul *comunicativ,* iar esteticul *creativ.* Schema

cauzală se constituie cu ajutorul *elementelor materiale,* cea comunicativă cu ajutorul *codurilor,* iar cea creativă prin *purtătorii selectaţi.*

Din punct de vedere ontologic materialul constitutiv are la Bense o existenţă proprie *(Selbstsein),* codurile o altă existenţă (*Anderssein),* iar purtătorii stării estetice o coexistenţă (*Mitsein).*

Estetica bensiană vădeşte din acest punct de vedere o atenţie deosebită faţă de ontologie şi faţă de raportul semn- obiect.

în această estetică orice principiu fundamental poate fi recunoscut şi identificat. însuşi haosul (nedeterminarea pură), spre a deveni identificabil trebuie mai întâi determinat ca atare. Stările determinate, M. Bense le numeşte ordini. Fizicul, ca stare, prezintă stări cu un coeficient mai mare de determinare, cum ar fi de exemplu cristalele. Stările estetice, în schimb, sunt mai puţin determinabile, şi în orice caz numai particular determinabile (distribuirea elementelor constitutive într-o simfonie de culori sau o armonie de sunete).

Orice creaţie, ca proces, implică după M. Bense, preexistenţă unui repertoriu material de elemente, cum ar fi : culorile, tonurile, silabele. Acest repertoriu este transselec- tiv printr-un *cod semantic* într-un *purtător* al stării estetice. Deci, orice creaţie în această viziune e o transpunere de elemente materiale aile unei anumite ordini (Ot), ordinea repertoriului, în (Op), ordinea produsului.

Stările estetice sunt aşadar socotite de Bense ca stări de ordine transpuse asupra unui repertoriu de elemente materiale care devine astfel substrat purtător de stări estetice. Schema de realizare a unui proces estetic ar cuprinde trei faze : 1. creativă, 2. comunicativă şi 3. superizatoare.

Dintre aceste trei faze, am arătat cum decurg primele două, starea a treia, superizare, rămânând s-o explicăm ca pe o grupare de semne individuale în semn global. De exemplu, atunci când avem un cuvânt : *om* sau *frumos,* elementele componente ale acestor cuvinte, respectiv fonemele şi semnele lor grafice corespunzătoare: o – m, şi f – r – u – m – o – s, sunt grupate în semnele globale

om şi *frumos* datorită sau prin intermediul procesului numit *superizare.* Superizarea e întâlnită în orice domeniu de creaţie, elementele operante putând fi tot atât de uşor culorile, tonurile sau liniile. O dată constituite însă ca atare, stările estetice prezintă diverse aspecte, dintre care două sunt cele mai importante : cel microestetic - şi cel macroeste- tic. Acestea sunt dependente de modul în care este privită opera de artă de către receptor.

Când aceasta e privită ca totalitate individuală, ea îşi nivelează aspectul *macroestetic,* când e privită ca supersemn alcătuit din individualităţi distincte reprezentând o imagine şi care e dependent de repertoriul statistic, aspectul nivelat e cel microestetic. Aspectul macroestetic e deci *superativ,* iar cel microestetic, *microselectiv.*

Din punct de vedere numeric, aspectele selective sunt surprinse statistic şi informaţional, iar cele superioare, adică macroesteticc, geometric şi configurativ.

Descrierile formale ale unei opere de artă vor ţine astfel în această estetică de aspectul macroestetic, iar descrierile generative, adică ale elementelor componente, de aspectul sincroestetic al analizei.

Datorită analizei numerice, pe de o parte, şi datorită celei semiotice, pe de alta, procesul constitutiv al stărilor estetice poate fi înţeles şi ca selecţie şi ca *semioză,* prima realizând inovaţia, iar cea de-a doua semnificaţia. Privite din alt punct de vedere, *selecţia* transformă repertoriul haotic întT-o distribuţie struotura'lă sau configurativă, iar *semiotica* transpune semnalele în semne.

Macroestetica numerică utilizează pentru caracterizarea stărilor estetice nu clase de semne, ci valori numerice, reprezentate prin *ordine* şi *complexitate,* care funcţionează ca nişte parametri,

ordinea referindu-se la distribuirea elementelor pe care o reprezintă o stare estetică, iar complexitatea la repertoriu.

în virtutea acestor date, orice stare estetică se va analiza în funcţie de gradul de ordine şi complexitate a repertoriului. Transpusă în formulă algebrică va apare astfel :

$Me = f(0,C)$

în care :

Me = măsura estetică sau a stării estetice.

/ = funcţie de.

O = ordine (a elementelor).

C – complexitate a repertoriului.

De altfel, formularea aceasta îşi găseşte antecedentele în lucrarea lui Birkhoff, *Aesthetic Measure,* publicată în 1933, unde măsura stării estetice era tot în funcţie de ordine şi complexitate :

Mc =/ —

C

Numai că ordinea şi complexitatea în această formulă se găseau într-un alt raport una faţă de cealaltă.

în cadrul acestei relaţii de funcţionalitate pot exista mai multe *familii estetice,* adică o mulţime finită de obiecte pentru care poate avea valabilitate acelaşi sistem de ordine şi complexitate, maic-roestatica funicţionând ca măsură a configuraţiei referindu-se la obiectul artistic contemplat ca întreg, iar microestetica numerică acordând interes formării şi apariţiei obiectului şi a stării sale estetice.

Măsura macroestetiică neglijează observatorul extern, care devine hotărâtor pentru cea microestetică. Macroestetica ne dă obiectul în *scheme comunicative* iar microestetica în *scheme creative.* Macroestetica

consideră obiectul estetic ca un dat, iar microestetica îl vede corelat cu posibilităţile oferite de repertoriu.

Complexitatea microestetica e caracterizată prin *informaţie statistică,* iar ordinea microestetică prin *redundanţa statistică,* definitorie nu pentru gradul de inovaţie ci pentru *valoarea balastului inovaţiei.*

Măsura microestetică este deci la Bense o relaţie între redundanţa statistică şi informaţia statistică, respectiv gradul de entropie.

în care :

Me = măsura microestetică. *lî* = redundanţa.

H – informaţia statistică (entropia).

Pe de altă parte, redundanţa în raport cu informaţia maximă e dată de formula :

Hmax H

Hmax în care, dacă – == informaţie selectivă,

ax

R – 1 – *H* – relativ

Rezultatele analitice ale esteticii au permis ulterior formularea normelor directoare pentru o estetică generativă care, dacă în primă instanţă nu e normativă pentru creaţia artistică, lasă totuşi să se întrevadă pentru viitor posibilitatea unei creaţii desfăşurate sub auspiciile unor atari directive. Altfel spus, estetica generativă, alături de cea semantică şi de cea numerică, constă în circumscrierea tuturor operaţiilor care transpuse asupra unei mulţimi de elemente materiale duc la realizarea unei *stări estetice.*

Scopul acestei estetici este, cum am mai spus, descompunerea creaţiei artistice în etape constitutive, pentru ca pe baza constatărilor făcute să se obţină *programe iterative* pentru producerea stărilor estetice cu ajutorul computerilor. Din acest punct de vedere ea este

un ansamblu de teorii matematico-tehnologice privind transformarea unui repertoriu în *directive,* iar a directivelor în proceduri care să poată deveni apoi realizări concrete.

Considerat astfel, procesul creativ ar implica două faze :

1. conceptuală şi 2. realizatoare, prima acţionând în domeniul intenţionalităţii, iar cea de-a doua în cel tehnico-mate- rial. Procesul generativ va decurge deci conform schemei :

Program – realizator, programul fiind după M. Bense un ansamblu de directive operaţionale, care se vor aplica la un anumit repertoriu de semne ale limbii (de ex. Agol) sau de semne grafice, iar realizatorul, un aparat mecanic dirijat de computerul care transpune procedurile algoritmice precise de program într-o succesiune de procedee tehnice funcţio- nând ca un automat ce-şi urmăreşte cât se poate de riguros programul. Dacă însă în procesul generativ se intercalează un *generator de semne aleatoare,* respectiv procese stochas- tice legate de apariţia unor şiruri de cifre întâmplătoare, acest proces poate fi *mlădiat,* adică poate oferi posibilitatea creării unor stări estetice cât mai complexe, complexitate însă care (nota noastră) nu depăşeşte totuşi cadrul programării pentru că ea nu se realizează ca atare decât tot în urma unei prevederi de acest gen.

Toate elementele repertoriului asupra căruia decidem selectiv pentru obţinerea stării estetice trebuie să poată fi însă reprezentate prin şiruri de numere asupra cărora sa opereze selecţia (în muzică, durata înălţimii sau a intensităţii sunetelor, iar în pictură, a intensităţii culorii).

în concepţia lui M. Bense apoi numai aceste trei estetici, respectiv semiotică, numerică şi generativa, fac posibilă sau mai bine zis fundamentează apoi estetica valorilor.

Estetica semiotică şi cea numerica vor fi revelatorii pentru obiectul estetic, în ceea ce priveşte aspectul său analitic şi descriptiv, *cea generativă* îi va revela modalităţile de producere prin manipularea unor mijloace ale sintezei materiale şi constructive, iar *cea a valorilor,* numită şi estetica *apreciativă,* se va referi la *interpretant,* reflectând starea estetică considerată ca repertoriu al propriilor sale posibilităţi. Ea va realiza selecţia după care obiectul estetic este sau nu apreciat ca valoare.

Comunicarea creativă şi aprecierea vor fi deci faze ale procesului artistic bensian care se vor distinge mereu, producerea creaţiei fiind întotdeauna însoţită şi de o consumare reflexivă în vederea căreia de altfel şi are loc. Pe plan de conştiinţă, cuantificarea noţiunii de valoare pentru M. Bense

se face în funcţie de o anumită măsură exprimată sub formula :

$$Ve = f (me)$$

Interpretarea estetică a valorii absolute oscilează însă în accepţia comună. Perfectă în estetica lui M. Bense e starea estetică ce reprezintă cu adevărat ordinea posibilă de transpus asupra elementelor repertoriului său şi care prezintă o informaţie maximă în ceea ce priveşte măsura informaţiei sale statistice.

întrucât stările estetice sunt stări de distribuire a elementelor într-un repertoriu, această distribuţie poate fi mai mult sau mai puţin improbabilă. Improbabilitatea deplină poate fi atinsă numai de o distribuire haotică a

elementelor în care fiecare element apare cu aceeaşi posibilitate şi care reprezintă o inovaţie maximă, numeric starea haotică repre- zentând valoarea absolută pentru *interpretantul estetic.*

Din punct de vedere semantic, în concepţia lui M. Bense valoarea absolută a stării estetice este dată de distribuirile structurale sau configurative ce funcţionează ca purtătoare ale unor conţinuturi semantice, a căror improbabilitate ar fi redusă la maximum prin redundanţă.

Refăcând schematic structura esteticii lui M. Bense, pentru a ne-o putea mai uşor reprezenta în vederea unui comentariu, ea s-ar prezenta astfel :

Baza esteticului o constituie suportul material, suport care se prezintă sub trei stări posibile : haotice, structurale, sau configurative, stări determinate şi ele la rândul lor ca atare prin mijloacele semiotice şi numerico-matematice. în cadrul semioticii *semnul* se prezintă ca o relaţie de tip tria- dic R (M.O.I.), adică stabilită în funcţie de M (mijloc), de

O (obiect) şi de I (interpret), iar semnaluil ca un proces fizic în funcţie de patru coordonate spaţio-temporale Se(x,y,z,t).

Mijloacele numerico-matematice alcătuind *informaţia,* aceasta poate fi şi ea de trei feluri : *metrică, structurală* şi *selectivă,* cea metrică bazându-se pe unităţi numite metroni, cea structurală pe *logoni* şi cea selectivă pe *biţi.*

Stările estetice, potrivit informaţiei şi semioticii pot prezenta observatorului două aspecte : macro şi microestetic. Macroesteticul se va referi la repertoriu şi va fi orientat superativ, iar miicroesteticuil se va referi la statistică şi va fi orientat selectiv. Macroesteticul va fi

măsura a configuraţiei referitoare la obiectul estetic dat şi-i va oferi în schema comunicativă, în timp ce microesteticul îl va oferi în schema creativă.

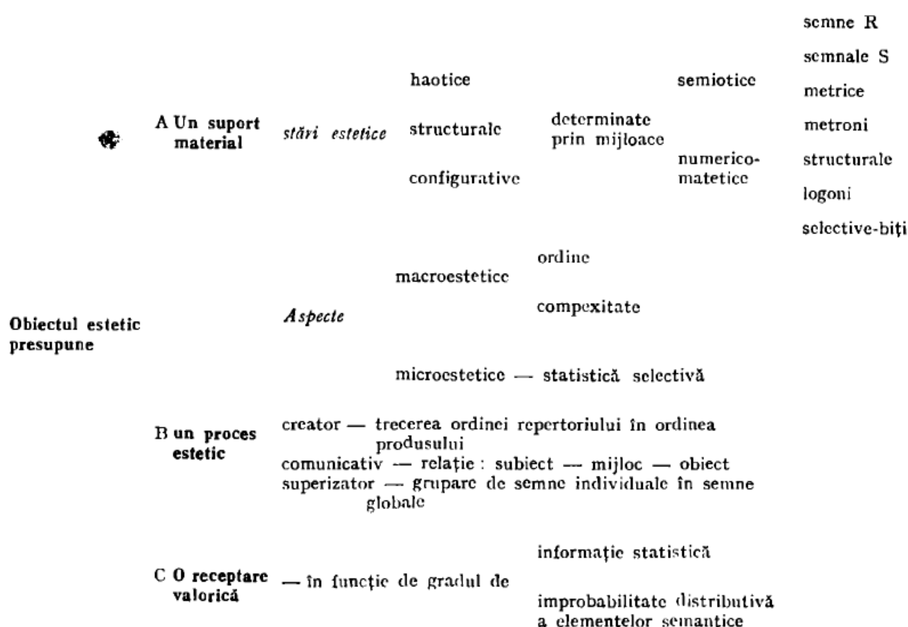
Partea a doua a acestei estetici va cuprinde fazele procesului estetic, şi ele trei la număr : 1. *faza creativă,* adică a trecerii ordinii repertoriului asupra produsului, 2. *faza comunicativă* sau relaţia mijloc-subiect şi 3. *faza superiza- toare,* adică de semne individuale în semne globale.

Pe baza acestor date, trecându-se de la estetica analitică la cea generativă, se pot stabili adevărate programe de realizare estetică a operelor de artă, programe care, cu ajutorul computerelor, al generatoarelor de semne aleatorii şi al realizatoare/lor, să poată trece direct la efectuarea frumosului artistic.

Partea a treia a esteticii va fi revelatoare pentru inter- pretantul operei de artă sau pentru receptorul ei, calificativele valorice ale acesteia dându-se în funcţie de diverse criterii informative, numerice sau semiotice, care le-am descris la timpul cuvenit şi care trebuie să le mânuiască cel ce receptează şi apreciază opera într-o atare perspectivă.

într-o formă sinoptică însă, această estetică s-ar putea concepe în felul următor :

superizator – grupare de semne individuale în senine globale



Reproşându-i-se acestei estetici matematico-tehnologice faptul că obieiomlizează opera de artă la maximum, reducând total aspectul subiectiv al creaţiei la nişte relaţii aproape matematice, M. Bense se apără invocând faptul că pentru dezvoltarea productivităţii artistice a omului gândirea constructivistă şi matematică a fost mai hotărâtoare decât cea conţinutist metafizică, arta modernă, spune el pledând în favoarea acestei teze.

Faptul este incontestabil, cu specificarea că productivitatea artistică a omului implică şi perioade – şi chiar cele mai lungi din istoria omenirii – în care gândirea construc- tivist matematică a jucat un rol foarte mic, întâi pentru că înseşi matematiole erau puţin dezvoltate, iar constructivismul bazat pe ele mai ales în

aceste faze de început nu putea fi nici el mai spectaculos. în perioada modernă, în schimb, paralel cu constructivismul matematic din artă se observă şi mentalitatea opusă acesteia, în sensul că unei gândiri artistice revelatorii şi constructive în acelaşi timp pentru ceea ce numim frumos şi artă i s-au impus mult mai puţin, sau aproape de loc modalităţi matematico-configurative.

în acest sens cel mai bun exemplu îl oferă poezia şi proza fantastică (nu şi ştiinţifică însă), în care se revelează esenţe fără ca acestora să li se imprime alte amprente structurale ale minţii noastre deoât acelea pe care ele înselele ni le prezintă.

Arta la care se referă M. Bense ar fi o artă artificială falsificatorie de esenţe şi total opusă tendinţei acelei arte (la care se referă în special M. Heidegger) reprezentative pentru cel mai înalt stadiu al cunoaşterii.

Este adevărat că asistăm din plin la o competiţie între cele două tipuri de artă şi, respectiv, la concurenţa celor două modalităţi de gândire, dar victoria, pentru moment, a unuia sau a celuilalt tip de gândire nu indică decât simple înclinări ale accentului axiologic.

Diferenţierea lumii în lume cu tematică ontologică a subiectului şi lume doar cu tematica obiectului ţine, cum am spus, de diferenţierea aspectelor ei metafizice şi matematice, în această perspectivă estetică matematica serveşte ca fundal esteticii generative şi constructive de ambianţe estetice

atât de necesar solicitate în lumea contemporană, pentru ca aceasta să poată fi oât mai plăcută şi mai locuibilă. în această finalitate constă însă întreaga problemă. Şi dilema la care se supune o,menirea pare insolubilă.

Dacă omul tinde spre o ambianţă din ce în ce mai artificială, menirea esteticii este de a i-o face într-adevăr cât mai agreabilă, adică mai în consens cu propria-i fire. Cum însă artificialitatea ambianţei devine din ce în ce mai în discordanţă cu firea, estetica matematică face ca sensul artificialului pe care omul îl creează, şi pe care pe de altă parte firea îl repudiază, să devină totuşi acceptabil numai datorită esteticului, adică datorită aplicării acelor proceduri asupra creaţiei care să reprezinte într-adevăr chintesenţa modului său de gândire, mod care de altfel îl împinge la crearea unei lumi în care se simte din ce în ce mai neliniştit, altfel spus, estetica matematică nu corectează ambianţa, ci modul de gândire creator şi receptiv al omului pentru ca orientarea tehnico-matematică a lumii să devină cât mai acceptabilă pentru fiinţa noastră pusă veşnic pe noi şi noi descoperiri.

în fond opoziţia stabilită se poate exprima prin raportul antagonic dintre evidenţa fizică demonstrată matematic şi posibilul meta-fizic intuit.

Trecând acum la consideraţii de ordin comparativ şi încercând să inserăm această estetică în contextul preocupărilor contemporane de acest gen, putem spune că din punct de vedere al genului estetica lui M. Bense se situează la jumătatea drumului dintre estetica fenomenologică de factură husserliană şi estetica heideggeriană existenţialistă.

Dacă estetica husserliană consideră frumosul ca pe o categorie primordială cu care operează conştiinţa în manifestarea intenţionalităţii sale, socotind-o analizabilă şi inteligibilă din punct de vedere logic – logică fiind structura ei intimă –, şi dacă estetica heideggeriană consideră că frumosul este modalitatea de revelare a esenţei existenţei, fără ca aceasta să fie lezată în intimitatea ei structurală – şi aici reamintim că în concepţia heideggeriană arta, spre deo

sebire de tehnică, este singura modalitate. în stare de a ne pune în contact cu esenţialitatea existenţei fără ca aceasta să sufere alterările inerente unei dezvăluiri, alterări pe care le produce întotdeauna tehnica –, estetica lui Max Bense, tributară fenomenologiei husserliene şi desprinsă din ea, caută să împace lucrurile demonstrând posibilitatea unui frumos conceput chiar în termeni tehnici.

Situată deci la mijlocul unei antinomii, ea tinde să arate că dezvăluirea esenţelor prin artă, vizată de Heidegger, poate fi făcută şi prin mijloace tehnice, respectiv , fizico- matematice sau logistic formale – pe care Heidegger le socoteşte falsificatoare pentru esenţialitatea existenţei1 – fără ca esenţa să sufere nicio alterare.

Prin *Aesthetica* sa, M. Bense îşi fundamentează însă nu numai o teorie tehnico-ştiinţifică a frumosului, ci şi o terminologie adecvată acestei necesităţi.

Intenţia sa, deci, este de a înlocui estetica clasică – în- ţelegând prin aceasta modalităţile clasice de interpretare – cu o estetică modernă, fondată pe o teorie ştiinţifică despre frumos şi artă, în care punctul de plecare să-i constituie totuşi observaţiile empirice referitoare la arta plastică şi la literatură, observaţii pe care le interpretează apoi în lumina fizicii şi a matematicilor moderne.' Epitetul de estetică ştiinţifică sau tehnicizarită îi este pe drept atribuit, fără ca această subliniere să confere o notă cu totul peiorativă calităţii filosofice a studiilor sale. .

Principiul fundamental de la care pleacă el este următorul : cu fiecare realitate fizică apare o nouă realitate estetică *(Mit jeder physikalischen Wirklichkeit erscheinţ aucb asthetische Wirklichkeit*).1 Deci frumosul

este un corelat al realităţii fizice, al realităţii în care primatul îl are fizicul înaintea esteticului. Fiecărei realităţi fizice concrete, fiecărei particole elementare şi fiecărei energii îi corespunde un model obiectual în lumea sau realitatea estetică (*asthetische Objekte-Kunstwerke, Design – von physikalischen Okjek-* d- .

1 Heidegger, *Die Technik und die Kebre,* Neske, 1954.

2 M. Bense, *Aesthetica*, p. 10.

ten – Eâementarteilchen Energien, Bewegungen unterscheid- bar sind.1)

Numita pentru acest motiv şi „estetică a obiectelor" *(Obiekt-asthetik),* ea îşi trage seva fenomenologică şi din studiile husserliene cu caracter estetic mai restrâns ale unor cercetători ca Helmar Frank, Abraham Moles, Felix von Cube şi Rul Gunzenhăuser, care fac primii încercarea de a aplica teoriile fenomenologice în cercetarea aspectelor estetice ale realităţii obiectuale fizice.

Continuând observaţiile acestora în lumina teoriilor httsseriliiene, Bense acordă esteticii sale funcţia de transformator al artei în logos, un logos pe care numai cuvântul îl poate exprima. Conceptul de estetică se va referi deci, în accepţia lui Bense, la frumosul luat ca obiect de studiu, la judecata estetică şi la modalităţile de existenţă ale frumosului.

Frumosul ca obiect presupune neapărat realitatea unei opere de artă, dar nu numai atât. Pentru ca arta să fie percepută e nevoie ca asupra obiectului purtător de frumos să se emită şi o judecată de valoare corespunzătoare care să vizeze şi existenţa sa. Cu aceasta ne întoarcem însă de unde am plecat, pentru că teoria despre frumosul în sine la Bense este un fapt

ulterior explicaţiei termenilor premiză. Revenind, aşadar, la teoria esenţei frumosului sau chiar, ca să ne exprimăm în termenii şi mai exacţi, a fiinţei sale, trebuie să spunem că aceasta e concepută şi exprimată într-o formulă extrem de lapidară : *„Ästhetisches Sein ist Mitreales-sein,* adică fiinţa esteticului esite o fiinţă co-reală sau paralelă cu realitatea, dacă nu chiar meta-reală. E«istă un paralelism între realitatea frumosului şi cea a realului exis- tent propriu-zis, care, atunci când se interferează, generează obiectul estetic.

Acest obiect este un obiect real căruia însă ca structură
i se aplică o formulă matematică ideală de existenţă. Frumosul bensian va avea deci o realitate concretă (aceea a obiectului pe care-l reprezintă) şi o ordonare matematico- ideală a structurii acestei realităţi.

1 Op. cit., p. 10.

Conceptul de *Mitrealitat* tocmai în acest paralelism structură-fenomen îşi află expresia sa cea mai adecvată, iar baza materialistă a interpretării sale teoretice nu se găseşte cu nimic alterată de matematizarea structurii.

Spre deosebire de Heidegger sau de Hartmann, cei doi mari esteticieni contemporani care consideră frumosul ca fiind ceva inanalizabil în esenţialitatea sa, iată-l pe Bense venind cu o teorie nu numai impusă, oi şi susţinută cu o rigurozitate matematic demonstrată.

Pentru Bense, ca cercetător al frumosului, realitatea estetică, paralel cu cea fizică, dă posibilitatea fiinţei să se manifeste, şi deci ambele realităţi de existenţă, indisolubil legate împreună, ale fiinţei. în acest sens, estetica devine pentru om o modalitate de analiză a fiinţei ale cărei rezultate sunt operele de artă *(Die Ästhetik ist im wahren Sinne des Worts eine Analysis des*

Seins, deren Ergebnis die Kunst- werke sind *).

Interesant însă la Bense este faptul că tehnica cu toate că în concepţia sa înseamnă, ca şi la M. Heidegger, dezvăluire a unor structuri obiectuale revalând esenţe structurale, ea nu alterează fiinţa obiectului, ci, dimpotrivă, îi asigură acestuia păstrarea într-o expresie indestructibilă logico- maitematică. în această premisă pe care o stabileşte şi de la care pleacă el, substratul este leibnizian. De fapt el şi spune că ia drept capitală afirmaţia acestuia : *Eine durch mensch- liche Kunst verfertigte Maschine ist n'ămlich nicht in jedem ihrer Teile Maschine.* (O maşină realizată prin artă nu este maşină luată parţial). Cu alte cuvinte, amprenta artei modifică esenţialitatea tehnicului ca realizare, în timp ce tehnica la rândul ei mediază expresia esenţialităţii, făcând-o mai inteligibilă. De aici1 o seamă de consecinţe, printre care necesitatea unei estetici chiar în industrializarea cea mai seacă şi mai lipsită de atari interţionalităţi.

Spectaculoasă este însă la Bense teoria modalităţilor fiinţei esteticului. Schemele geometrico-matematice reduc complexitatea structurală la formule lapidare. In stabilirea lor, Bense porneşte de la teoria modalităţilor hartmanniene

1 Max Bense, *op. cit.,* p. 27.

exprimate cu ajutorul logicii formale şi al algebrei lingvistice a lui Boole. Trei sunt componentele calculului model pe care-l explică mai bine Oskar Becker în *Untersuchungen Uber den Modalkalkiil.* Prima este necesitatea (*Notwendig- keit* – N) a doua este realitatea *(Wirklichkeit* – W) şi a treia posibilitatea *(Moglichkeit* – M) cu corelatele lor. Co- necesitatea *(Konezessitat* – Cn), coposibilitatea (*Kompossi- bilităt* – Cp.). Schema relaţiei

dată de Bense, potrivit explicaţiilor anterioare, ar fi aceasta :

N, Cn, W, Cp, M/M' Cp', W5, Cn', X'

în care partea a doua, adică literele notate M', Cp' etc. ar exprima corelatele estetice sau corealitatea artistică a lumii obiectuale. Mai simplu exprimat, fiecărei realităţi îi corespunde o corealitate :

W – Cw *ţVPârkUrhhfh - – Mitwivkli.rhh.pit)*

Dispersat în trei categorii, potrivit corelatelor implicate, frumosul la Bense se împarte aşadar în : *frumos artistic, tehnic* şi *natural.* Expresia matematico-simbolică în terminologia germană, explicată mai sus, ar fi următoarea :

— Pentru frumosul artistic *(Kunstschone – Ks —*
= (W + Cw – N'). M

— Pentru frumosul tehnic *(Technikschone* – Ts =
= (W + Cw – N). M

— Pentru frumosul natural *(Naturschone* – Ns .=
= W + Cw)

Deci, relaţia structurală cea mai complexă o au fru mosul artistic şi cel tehnic, care se deosebesc doar prin atâta că cel ttehnic, în locul corelatului conecesitate *{Konezessitat*

— N') poartă în relaţia sa simpla necesitate clasică N neprelucrată de mâna artistului.

Exprimând astfel structurile esenţei feluritelor categorii de frumos, Bense trece la judecata estetică, act care comportă două părţi : partea întâi privind geneza operei de artă şi partea a doua, teoretizarea esteticului. Partea întâi

UN ESTETICIAN AL LUMII TEHNICIZANTE : MAX BENSE / ICI

implică modalităţile perceptive ale frumosului, iar cea de-a doua, judecata sau raţionamentul propriu-zis, în care frumosul se defineşte ca un corelat având una din

structurile expuse anterior.

Pentru a exprima substanţa frumosului, Bense îşi dezvoltă teoria factorilor pe care-i consideră ca fiind principiile pe care se fundamentează esteticul. Şi acestea sunt două, mimesisul şi anamnesisul.

Mimesisul, implicând aducerea aminte a unei lumi ideale, ne trimite la estetica aristotelică, anamnesisul, la o estetică contemplativă, platonică sau nominativă.

în stadiul de creator, pentru că esteticul raportat la existenţa individuală a omului este considerat de Bense ca stadiu, presupune din partea acestuia potenţele unor corelări de factura celor exprimate în relaţia care exprimă frumosul artistic şi cel tehnic.

Conştiinţa estetică, cel mai important factor chiar şi în estetica hegeliană şi în cea marxistă, şi lucrul spre care trebuie să tindă nu numai criticul sau esteticianul, ci însuşi creatorul, potrivit recomandării acestora, este concepută de Bense ca fiind o totalitate de fluxuri intenţionale, adică fluxuri ale eului îndreptat spre o armonizare logico-mate- matică a existenţei cu practica productivă. Cu alte cuvinte, este trăirea clară a necesităţii armoniei şi unităţii structurale a lucrurilor, care se impune şi la el cu imperiozitate.

O fundamentare de acest gen a unei estetici presupune însă din partea autorului o puternică conştiinţă analitică a datului faptic şi o mare capacitate organizatorică a structurilor algebrice demonstrate.

Consecinţele practice însă ale unei atari estetici implică corelări importante cu toate domeniile activităţii omeneşti şi cu tot ce obiectul poate implica drept *corealitate (Mitwirk- lichkeit)* : fizica, statistica, ilogica, civilizaţia, tehnica, informaţia, configuraţia, comunicarea şi mecanica.

Cum însă e şi cea mai nouă dintre esteticile contemporane, ea pare şi cea mai complicată, atât prin teoriile despre esenţa şi modalităţile de exprimare a

frumosului, cât şi prin

partea privind conştiinţa receptivă, mecanismul formării judecăţii estetice, şi aplicabilitatea pe care o implică o teorie a paralelismului în care fizicul îşi impune primatul, – motiv însă care ne determină să o cunoaştem cât mai bine, ea în fond reprezentând unele dintre cele mai îndrăzneţe proiecte ştiinţifice contemporane din care o concepţie estetică- funcţionailă ,să poată extrage sâmburele sau intenţia pozitivă.

CONCLUZII

După examinarea esteticilor sau în unele cazuri numai a teoriilor estetice fundamentale care au creat curentele de acest gen de mai UÂTziu, examinare pe care am făcut-o mai mult urmărind principiile ordonatoare ale sistemelor decât detaliile analitice ale structurilor lor, se mai impune, pentru completarea studiului nostru, să încercăm o ultimă sintetizare, într-o viziune de ansamblu, a tuturor consideraţiilor critice -făcute în .cursul expunerii pe marginea celor examinate, precum şi a tuturor teoriilor estetice contemporane de care nu ne-am ocupat în mod special, dar pe care totuşi nu le putem trece cu vederea fiind strâns legate de cele dezbătute de noi.

Estetica este domeniul de care n-a putut face abstracţie niciun mare gânditor, începând cu Platon şi sfârşind cu cei din zilele noastre.

în toate esteticile sau la toţi gânditorii, preocupările fundamentale de acest gen au fost cele ridicate de problema *esenţei esteticului,* a *modului său de a fi conceput* sau de a exista în conştiinţa creatorului şi de *receptarea* lui de către spectator.

Dependente de aicestea au apărut apoi, cu .timpul,

pe măsura aprofundării esenţei frumosului şi a receptării lui : A *Problemele preliminare* ale artei legate de *definirea frumosului natural şi a celui artistic* ; de *metodă* (metafizică, empirică, normativă, dialectică, descriptivă şi fenomenologica) şi de *teoria valorilor* estetice.

B Problemele legate de *esenţa* obiectului de artă.

C Problemele *creaţiei* artistice.

D Problemele *receptării* operei de artă.

Toată această diversitate problematică în fond se poate însă reduce la două mari categorii de preocupări, în prima intrând teoriile legate în general de *natura artei şi a obiectului estetic* (ştiinţa generală a artei sau acea faimoasă *Kunst-*

wissenschaft a esteticienilor germani), iar în cea de a doua, cele legate de *analiza trăirii sau a experienţei estetice,* in- cluzând analiza fenomenelor contemplaţiei, ale plăcerii estetice şi ale aprecierii valorice.

în epoca modernă, adică a desfăşurării marilor sisteme de gândire, începând cu secolul trecut şi până azi, toţi esteticienii, fie ei de factură neokantiană sau bergsoniană, ma- terialişti sau idealişti, freudieni sau fenomenologi, existenţialişti sau pragmatişti, marxişti, semantici sau bensieni, întemeietori de sisteme filosofice sau nu, se pot încadra în aceste două mari direcţii, după cum au pus accentul sau pe problemele legate de *natura obiectului estetic* sau pe cele referitoare ia *receptarea artei.*

Predominante în estetică au fost mai întâi teoriile legate de psihologia creaţiei, întrucât, începând cu Immanuel Kant, primul mare gânditor care a avut preocupări sistematice de estetică, accentul s-a pus pe subiectul creator de frumos mai mult decât pe obiectul

estetic.

în epoca noastră, cel care deschide discuţia pe această temă este Benedetto Croce. După părerile sale, expuse mai ales în *Estetica,* arta este intuiţie pură, reprezentând un stadiu preconceptual al gândirii, identitate din care reiese că arta nu este un fapt material, ci expresie, intuiţia pură şi expresia fiind indisolubil legate, iar a intui fiind totuna cu a exprima. Şi dintr-o dată, iată accentul pus cu desăvârşire pe factorul subiectiv.

împotriva lui Croce se ridică Volkelt şi Dessoir, deşi fiecare de pe poziţii deosebite (Volkelt de pe poziţii psihologiste, Dessoir de pe poziţii obâectiviste), ambii acuzânrfii-1 de obscuritate în concepţie şi de ambiguitate.

în cadrul aceleiaşi orientări subiectiviste, hedoniştii (G. Santayana, M. Guyot, Allen şi J. Sally) vin şi ei cu ideea că singura trăsătură caracteristică a frumosului e *pla-*

cerea receptorului. Reducţia aceasta e una dintre cele mai simpliste, deşi e abil susţinută cu argumente bazate mai mult pe (bunulnsimţ decât pe un anume sistem de gândire.

Adusă ca un complement parcă hedonismului apare apoi teoria psihanalitică a artei, iniţiată de S. Freud, Baudouin şi O. Rank. Arta nu e nimic altceva, în concepţia acestora, decât sublimare a instinctului sexual, iar delectarea o satisfacţie de acelaşi tip.

Fiind vorba de estetici total deficitare, mai ales în ceea ce priveşte teoria valorilor, s-a simţit acut nevoia completării iilor. Th. Feehner introduce în vederea acestui Scop în estetică metoda empirică, în care, în opoziţie cu metafizica, porneşte de la particular spre general. Formulând cele unsprezece legi ale pragului

estetic, el face din acestea adevărate condiţii valorice în aprecierea operei de artă.

Principiul e desfiinţabil, cu obiecţia că pentru a stabili cum trebuie să fie frumosul, trebuie să ştim mai întâi ce este d. Pentru a remedia impasul legat de teoria valorilor s-a recurs din nou la filosofie (în prima perioadă, la neokantianism sau hegelianism, apoi la fenomenologie). R. Vischer, Volkelt şi Th. Lipps creează teoria intropatiei (*Einfiihlung*), pe care cel mai bine (de altfel şi primul) o descrie R. Vischer, accentuând prin ea orientarea neokantiană a artei. Este prima mare încercare de a face să dispară în acest domeniu opoziţia subiect-obiect. Punctul de plecare îl constituie observaţia că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm atunci când receptăm anumite aspecte ale operei de artă provin din faptul că ele sunt în concordanţă sau discordanţă cu un anumit fel al nostru de a fi sau judeca, după care Vischer conchide că iubim un lucru pentru că proiectăm asupra lui ceea ce iubim sau acceptăm în noi înşine (*Drei Scbriften zum ästhetischen Formproblem,* 1927, p. 11).

Pentru Th. Lipps, cel mai important capitol explicat în lumina intropatiei este acela privind judecata de valoare. Aceasta, deşi depinde direct de obiectul estetic, a cărui formă materială la rându-i e simbolul care în ultimă instanţă aparţine de fapt subiectului —- obiectul existând doar ca o pro

iecţie a acestuia – ea va ţine tot de domeniul subiectivităţii. 1

J. Volkelt îi recunoaşte valorii estetice un caracter absolut, deşi prin această afirmaţie intră în contradicţie cu propriul său psihologism, după care orice valoare este corelată funcţional unei conştiinţe evaluative.2 Şi totuşi, absolutul valorii estetice este posibil la el în măsura în

care, recurgând la kantianism, face din ea categorie apriorică. De unde şi concluzia imposibilităţii stabilirii teoriei valorilor în afara unui sistem filosofic.

După Volkelt, aşadar, esteticianul va trebui să-şi formuleze mai întâi, în baza apriorismului, normele estetice de judecată, pe care numai apoi să le aplice frumosului, realizat intropatetic. Or, această formulare, deşi se face aparent detaşat de subiect, ţine în fond tot de natura sa intimă.

Similare teoriei *Einţuhlung*-ului (creată de R. Vischer, J. Volkelt şi Th. Lipps, şi caracterizată prin acea cufundare simpatetică a subiecituilui în obiect), în Franţa de acum patru decenii apar teoriile despre artă ale lui V. Basch, primul susţinător al *Einfiihlung*-ului în această ţară. Kantian prin formaţie, nu putea fi altfel nici în estetică, unde, pentru el, conţinuturile obiective artistice nu sunt altceva decât conţinuturi subiective transmise ca atare obiectului artistic în procesul de creaţie, şi care apoi se receptează tot în funcţie de subiectivismul contemplatorului. în climat francez, V. Basch este aşadar pionierul subiectivismului estetic, atât de complicat ulterior de către contemporani.

Existenţialismul heideggerian de asemeni, orieât de diferit ar fi de neokantianismul teoreticienilor *Einfiiblung-ului,* prin aşa-numitul *Erlebnis* estetic prin care se ajunge la dezvăluirea existenţei în sine (*aletheia*), nu face altceva decât să se apropie de ideea că esteticul nu se realizează în procesul de creaţie decât prin cufundarea sau mai bine zis identificarea în acel moment a subiectului cu obiectul ; atâta timp cât acest dualism nu dispare nu se poate vorbi de niciun moment estetic.

1 Th. Lipps, *Gnmdlegung der Ästhetik,* 1914, p. 2.

2 J. Volkelt, *System der Ästhetik,* voi. III, 1914, p. 571.

La fel stau lucrurile şi cu K. Jaspers, pentru care arta nu e altceva decât mijlocul de a descifra prin intermediul trăirii, în acele *Existenzerbellungen,* hieroglifele existenţei,, descifrare eminamente intuitivă şi nu raţională.1

Mister revelat pe calea intuiţiei intelectuale e arta şi pentru Jaicq.uas Maritain2 şi pentru Henri Bremond. Acesta din urmă întocmai ca şi Heidegger, atribuind poeziei – înţeleasă ca rugăciune, deci ca instrument de sondare metafizică – rolul de dezvăluitoare a celei mai adânci cute ale. fiinţei.

Mai aproape de o apreciere obiectivă este J.—P. Sartre,, în sensul că artei, în concepţia sa, îi revine rolul de a semnifica şi nu de a exprima ceva în sine, din acest punct de- vedere servind şi ea ca un excelent mijloc de cunoaştere..

Pretinzând şi artistului creator de frumos şi contemplatorului o integrare în obiectul estetic pentru ca atât creaţia cât şi emoţia estetică să poată avea loc, John Dewey, ori- cât de pragmatică i-ar fi de altfeil filosofia (*Philosophy of Art* – 1929), se situează şi dl tot sub auspiciile intiropatiei.

Dar dacă am trecut în revistă pe susţinătorii marcanţi ai *Einfiihlung*-ului, nu-i putem neglija nici pe cei din tabăra adversă, cu atât mai mult cu cât suprimarea dualismului subiect-obiect în câmpul estetic se poate tot atât de bine petrece nu numai în favoarea subiectului, ci şi în favoarea obiectului.

Primul atac împotriva *Einfiiblung-ului* îl dă Emil Uttitz,. când proclamă necesitatea despărţirii ştiinţei artei (*Grund- legung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* 1920) de estetică, pentru a se putea ocupa în mod special de cercetarea factorilor constitutivi ai operei de artă (materia obiectului artistic, atitudinea creatorului, modul de reprezentare a frumosului, valoarea estetică şi limbajul artistic). Şi astfel începe în estetică reacţia

puternică împotriva subiectivismului, E. Uttitz împreună cu Max Dessoir făcând trecerea spre esteticile obiectuale (fenomenologice şi structurale).

1 Karl Jaspers, *Phllosophie,* 1948.

2 Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, 1937.

Ca şi Utitz, M. Dessoir, deşi se situase la început alături de Volkelt împotriva lui Croce, susţine cu tărie necesitatea cercetării formale a operei de artă, – făcând şi el deosebirea dintre estetica, menită să se ocupe cu frumosul în general, şi ştiinţa artei, care urmează să studieze caracterul obiectiv al artei – pentru a putea fi evitate erorile subiectivismului intropatetic (acele iluzii simpatetice apărute în receptarea şi crearea frumosului datorită, după părerea lui, limbajului care antropomorfizează obiectul creând false atna- l°gii) .

în ceea ce priveşte modul de a vedea al artistului, Kon- rad Fiedler are aceeaşi opinie ca şi M. Dessoir, pentru el obiectul de artă fiind o realitate anume construită de artist după anumite forme pentru a fi percepută estetic. Structurile sunt deci imanente obiectului şi nu subiectului.

Aceeaşi idee se degajă şi din opera lui R. Bayer (*Histoire de l'Esthetique,* Paris, 1961), care susţine că percepţia artistică e o percepţie de forme după care s-a creat sau se creează obiectul de artă.

Cu E. Souriau, în cadrul obiectivismului apare formalismul estetic, în care se vor încadra H. Focillon, H. Wolff- lin, L. Ventura, Bernard Berenson şi Clive Bell, el, Souriau, susţinând că arta ar fi activitate instauratoare de realităţi obiectuale cu finalităţi ontologice, menite să conducă fiinţa spre o existenţă completă, singulară şi concretă. 2

Adecvat acestei realităţi obiectuale estetice,

formalismul ar include studierea modurilor de existenţă ale operei de artă (fizic sau material, fenomenal sau al aparenţei sensibile, real sau omagistico-real şi transcendental sau misterios).

Referindu-ne în special la chestiunile de stil, H. Focillon îi conferă acestuia primatul în cadrul categoriilor operei de artă, stilul desfăşurându-se în limitele unei vieţi proprii după legi interne specifice fiecărui domeniu artistic. Cu aceasta,

1 Max Dessoir, *Ăsthetik und allgemeine Kunsfwissenschaft,* Stuttgart, 1906, cap. I, p. 10.

2 E. Souriau, *L'avenir de l'esthetique,* Paris, 1920.

formalismul deplasează accentul de pe chestiunile de structură a obiectului pe cele de expresie.

Căutând să descopere legile interne de desfăşurare ale esteticului, Wolfflin stabileşte categoriile estetice ale modului artistic de a vedea lumea, acele *Bildungsformen* 1 după care evoluează în special artele plastice (liniar-pictural, ori- zontal-profunzime, deschis-închis, unicitate-multiplicitate şi clar-obscur) şi care nu sunt altceva decât coordonatele unui formalism autarhic în acest domeniu al frumosului.

La aceste considerente mai pot fi adăugate atât opincile lui B. Berenson, după care, în momentul contemplaţiei, receptorul sau creatorul se integrează în opera de artă, pe care însă o percepe detaşat de sine sub auspiciile formei şi ale culorii*2,* cât şi ideea de *formă semnificantă* a lui Clive Bell, factor decisiv şi supraordonator în studiile de istoria artei ale lui Elie Faure, Rene Huyghe şi Marcel Brion, semnificaţia artistică a formei plastice fiind dată în concepţia respectivă de simplul raport dintre linii, culori şi spaţii.

între cele două direcţii antagonice, una cultivând intro- patia, iar cealaltă obiectivismul structurilor

estetice, estetica fenomenologică apare ca o încercare, după cum de altfel şi M. Geiger spune, de a împăca cele două tendinţe într-o viziune unitară despre frumos, în care să nu fie neglijate nici opera de artă în sine şi nici partea subiectivă a creaţiei şi receptării ei.

Prima lucrare mare de acest fel, concepută pe baza aplicării metodei fenomenologice în estetică, am văzut, a fost cea a lui M. Geiger. El trasează principiile fenomenologice ale gustului, face distincţia între estetica valorilor obiective ale operei de artă *(Wertasthetik)* şi estetica subiectivă *(Wir- kungsăsthetik),* atribuind totodată şi *intuiţiei eidetice* funcţia de a descoperi şi stabili valorile frumosului. Cu alte cuvinte, Geiger jalonează estetica cu pilonii fenomenologiei husserliene.

1 H. Wolfflin, *Kunstgeschicbtliche Grundbegriffe,* Miinchen, 1915.

* B. Berenson, *Esthetique et histoire des arts visuels*, Paris. 1953.

Aplicarea metodei fenomenologice în mod special în studiul de estetică literară o face R. Ingarden, la care cea mai importantă idee e aceea de structură a textului. Indicaţiile sale, privind lectura textelor, deschid drumul cercetărilor ulterioare ale lui U. Eco şi R. Barthes.

în viziunea lui Ingarden, obiectul reprezentat capătă caracter estetic numai prin transfigurările imaginare pe care le realizează subiectul asupra lui. Acestea şi numai acestea îi pot da o semnificaţie. Prin sistemul său de semnificaţii, opera devine obiect intenţional, pe care apoi subiectul receptor îl acceptă ca valoare estetică în funcţie de reacţia sa emoţională în momentul trăirii operei, sau, mai exact, atunci când se realizează *răspunsul sau apreciativ.*

Cu aceasta, subiectivismul se afirmă în estetică mai

mult decât ar fi dorit M. Geiger. Lucrurile trebuiau reechilibrate, şi iată că Nicolai Hartmann – de a cărui estetică ne-am ocupat mai detailat – examinând structura obiectului estetic şi descoperindu-i o dublă stratificare : un *Vordergrunâ* (percepţii sensibile) şi un *Hintergrund* (semnificaţii spirituale), şi stabilind un dublu tip de percepţie : *estetică* şi *cognitivă* – prima vizând semnificaţiile obiectului, iar cea de-a doua caracterul ontic al realităţii – fundamentează, în contextul fenomenologic, *imanentul obiectului estetic,* făcând ca acesta să-şi ajungă sieşi, să aibă un scop în sine, fără a mai trimite la altceva, realitatea estetică legitimân- du-se şi instituindu-se ca atare cu aceleaşi drepturi în faţa subiectului ca şi cea anestetică.

Omologul lui N. Hartmann în Italia (deşi nu chiar de aceeaşi talie, estetica acestuia neavând în spate sistemul filosofic hartmannian) este Guido Morpurgo Tagliabue, pentru care arta e şi stare intenţională dar şi acţiune, gest şi semnificaţie. Aceeaşi disecţie fenomenologică a operei îl face şi pe el să descopere aici diferite straturi şi aspecte, dintre care cele mai importante sunt cel estetic şi cel poetic, primul perceput senzorial, iar celălalt emotiv. Ciudat la el e însă faptul că deşi până la un punct vădeşte o deosebită atenţie

faţă de structura obiectului artistic, acesta nu este recunoscut ca atare decât în măsura în care are capacitatea poetică de a se prelungi în visare. Şi într-adevăr, nu există estetică mai favorabilă visării şi fantasticului decât cea a lui Tagili afcue.1

Ecourile fenomenologiei au răsunat şi în America. în estetica lui Stephen Pepper (*Aesthetic Anality,* New York, 1937) este dezbătută, în urma abordării fenomenologice a operei de artă, tot problema structurii operei, pe care el o vede ordonată în funcţie de 1.

obiectul de control (substratul material), 2. *obiectul percepţiei* (stratul perceptiv senzorial) şi 3. *obiectul critic* (stratul valorilor configurative). Aceste valori nu se realizează însă decât în măsura în care pot integra şi straturile subiacente.

Francezului Mik,el Dufrenne, estetica fenomenologică îi datorează fundamentarea obiectului estetic ca un *en-soi-pour- nous,* deci ca un *în-sine* existând pentru subiect, o fundamentare aşadar *în-sinea* altuia, şi stabilirea unor condiţii generale comune artelor (condiţia prezenţei sensibile, a prezenţei subiective şi a expresivităţii). Deşi fundată pe „fenome- nologia“ experienţei estetice, lucrarea nu se ridică însă la înălţimea unei ştiinţe a artei spre care de altfel tinde din răsputeri.

Desprins din fenomenologie şi bazat pe o analiză semantică şi structurală, pe teoria informaţiei şi pe cibernetică, Max Bense apare în câmpul esteticii cu cea mai spectaculoasă analiză tehnico-matematică a frumosului, care nu numai că impune, ci chiar sperie prin mecanismul ei lipsit apfoape de orice urmă de viaţă.

O estetică de o agresivitate fără seamăn, mai ales la adresa filosofiei, pe care o dispreţuieşte considerând-o născută din echivocul limbajului, este cea a lui I. A. Richards şi Ogden *(The Meaning of Meaning).* Opera de artă este fundamentată de aceşti gânditori exclusiv în sine, independentă de orice experienţă trăită şi având o funcţie exclusiv contextuală.

1 G. M. Tagliabue, *II concetto dello stile,* Milano, 1951, p. 30.

Născută tot din fenomenologie, sau, mai exact, din este- ti'ciile obiectiviste, semantica vine în domeniul frumosului cu teorii care caută să reducă opera de artă

la un discurs cu caracter sintactic, discurs care poate căpăta valoare numai conţinând semne care sa trimită la obiecte reale, frumosul pierzându-şi prin aceasta total valoarea în sine.1

Teoriile estetice ale Suzanei Langer şi ale lui C. B. Heyl nu fac nici ele altceva decât să dezvolte doctrina simbolurilor, fără ca autorii lor să-şi dea seama cât de tributari sunt lui E. Cassirer autorul „filosofiei formelor simbolice".

în cadrul structuralismului generat de R. Ingarden, nu poate fi trecut cu vederea R. Barthes, teoreticianul pertinenţei estetice, adică al principiului operativ iniţial, în funcţie de care trebuie orientate toate celelalte, şi al funcţionalis- mului sistemelor de semnificaţii. întreaga sa viziune estetică aduce cu un organism perfect funcţional, însă total lipsit de viaţă. Asociat cu cibernetica operaţională, cu teoria informaţiei a lui A. Moles şi cu estetica generativă ben- siană, structuralismul poate într-adevăr duce la crearea unui frumos apocaliptic pe care nimeni să nu-l mai poată percepe decât dintr-o probabilă perspectivă apocatastazică.

Curios însă e faptul că în lumina ultimelor teorii estetice mai ales, perspectiva întrevăzută de Hegel în ceea ce priveşte soarta artei -— căreia i se prevestea înfrângerea. în faţa filosofiei – se răstoarnă, întrevăzându-i-se de data aceasta filosofiei îngenuncherea, dacă nu chiar capitularea în faţa artei. Richards şi Ogden au şi dat de mult semnalul, Heidegger i-a semnat necrologul, iar M. Bense chiar o înmormântează. într-un anume fel îşi merită soarta, dacă, emancipată, n-a ştiut să-şi strunească odraslele legitime şi nelegitime, născute din contactul cu ştiinţele pozitive.

Revenind însă la spectacolul mai mult sau mai puţin „estetic" pe care ni-l oferă diversele estetici pornite să descopere esenţa frumosului şi specificul artei, putem

spune că, privit în toată amploarea, ne dă impresia unui câmp de bătălie pe care se confruntă *vizualismul* şi *introţatia, este*

1 Ch. Morris, Science, *Art and Technology,* New York, 1939.

tica şi *ştiinţa artei, formalismul* şi *teoriile despre conţinut.* în această situaţie, o viziune de sinteză, în care esteticul să-şi regăsească locul cuvenit, o viziune cu adevarat stiintifica, fundamentată pe criterii în stare să surprindă şi esenţa şi semnificaţiile cognoscibile ale frumosului, o oferă numai estetica funcţională. în ea, studierea fenomenelor de frumos se articulează într-o concepţie unitară, realmente pozitivă, singura susceptibilă să duca la extinderea cunoaşterii şi a posibilităţilor de acţiune creatoare, transformatoare, ale omului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ALA1N E. : *Preliminaire a l' esthetique,* Paris, Gallimard, 1939. BAGHELARD G. : *Poetique de lespace,* Paris, P.U.F.

BALOTÂ N. : *Euphorion,* E.P.L., Bucureşti, 1969.

BARTHEL E. : *Ăsthetik,* Leipzig, 1928.

BARTHES R. : *Le degre zero de l'ecriture,* cd. du Seuil, Paris, 1952. BASCH V. : *Essai critique sur l'esthetique de Kant,* Paris, 1927. BAYER R. : *Histoire de l'esthetique,* Paris, 1961.

BENSE M. : *Aesthetica: Metapkysische Beobachtungen am Schonen,* Stuttgart, 1954 ; *Einfiihrung in die iriformationstheoretische Ăsthetik,* Hamburg, 1969.

BERENSON B. : *Esthetique et histoire des arts visuels,* Paris, 1953. BESENBRUCH W.: *Dialektik und Aesthetik,* Berlin, 1958.

BLAGA L. : *Trilogia culturii,* BuGureşti, 1944.

BRENTANO FR. : *Grundziige der Ăsthetik,* Berna, 1959.

BREMOND Ii. : *Priere et poesie,* Paris, 1926.

BERGSON H.: *Essai sur Ies donnees immediates de la conscience,* Paris, 1929.

CROCE B.: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Bari, 1908.

COLLINGWOOD : *The Principles of An,* Oxford, 1955.

DEWEY J. : *The Philosophy of Art,* 1929.

DESSOIR M.: *Ăsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* Stuttgart, 1923. DUFRENNE M.: *Phenomenologie de l’experience esthetique,* Paris, 1953. ECO U. : *Opera deschisă,* E.L.U., Bucureşti, 1969.

ERHARD J.: *Einfiihrung in die Ăsthetik,* Leipzig, 1963.

GAYA N. : *El arte en su intimidad,* Madrid, 1957.

GEIGER AL : *Zugange zur Ăsthetik,* Berlin, 1928 ; *Beitrage zur Phano- menologie des asthetischcn Gemsses,* Halle, 1913.

GUYAU J.: *L’esthetique contempordme,* Paris, 1929.

HAMANN R.: *Ăsthetik,* Leipzig, 1919.

HARTMANN N. : *Ăsthetik,* Berlin, 1966.

HEIDEGGER M. : *Die Technik und die Kehre,* Berlin, 1954 : *Der Ursprung des Kunstwerks,* în voi. *Holzwege,* 1935.

HEGEL G. W. FR. : *Prelegeri de estetică,* Bucureşti, 1966.

ITUSSERL Ii. : *Logische Untersuchungen,* Halle, 1901 *; Ideen,* 1911. INGARDEN R. : *Untersuchung zur Ontologie der Kunst,* 1928 ; *Das literarische Kunstwerk,* 1931.

JASPERS K. : *Von der Wahrheit (Philosophie),* Leipzig, 1948.
LALO CH. : *Les grandes evasions esthetiques,* Paris, 1947.
LIPPS TH. : *Grundlegung der Ăsthetik,* Berlin, 1920.
LUKÂCS G. : *Die Eigenart des Ăsthetischen.*
MARITAIN J. : *Art et scolastique,* Paris, 1937 ; *L'intuition creatrice dans Part et dans la poesie,* Paris, 1966.
MOLES A. : *Theorie de l'Information et perception esthetique,* trad. fr., Paris, 1958.
MORRIS CH. : *Science, Art and Technology,* New York, 1939. ORTEGA Y GASSET : *La desumanizacion del arte*, Madrid.
PEPPER ST. : *Aesthetic Anality,* New York, 1923.
RUSU L. : *Essai sur la creation artistique,* Paris, 1935.
SARTRE J.—P. : *Qu'est-ce que la litterature,* Paris, 1965 *; L'imaginaire,* Paris, 1966.
SOURIAU M. : *La correspondance des arts,* Paris, 1947.
TAGLIABUE M. : *L'esthetique contemporaine,* Milan, 1960.
UTITZ E. : *Grundlegung der allgemeinen Kunstwiss'enschajt,* 1914.
VOLKELT J. : *System der Âsthetik,* Berlin, 19*14.
VIANU T. : *Estetica,* Bucureşti, 1968.
WELLEK R. : *A History of Modern Criticism,* Londra, 1966.
WQLFFLIN H. : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* Miinchen, 1915.